

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПОПОВИЧ КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА**

Прим. № 1  
УДК 763 (477.411) «195/20»

ДИСЕРТАЦІЯ  
**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА  
ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРАФІКИ (1950–2020-х РОКІВ)**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
\_\_\_\_\_ К. М. Попович

Науковий керівник:  
Майстренко-Вакуленко Юлія В'ячеславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

## **АНОТАЦІЯ**

**Попович К. М. Художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки (1950–2020-х років). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2023.

Дисертація є комплексним дослідженням мистецтва літографії київської школи графіки в контексті історії розвитку українського образотворчого мистецтва. Осередок київських літографів сформувався на базі Київського державного художнього інституту (КДХІ), який заклав фундамент вищої мистецької освіти на теренах України, виплекав когорту визначних художників і діячів мистецтв. У другій половині ХХ століття київські художники, які навчались у КДХІ, мали можливість продовжити творчо працювати в літографській техніці в Експериментальних естампних майстернях Київської організації Спілки художників УРСР (КО СХ УРСР) та Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва (Творчо-виробниче об'єднання «Художник» КО СХ УРСР), виконуючи державні замовлення. Наприкінці 1990-х років комбінат і естампна майстерня припинили діяльність у зв'язку зі скрутним фінансовим становищем, що спричинило занепад техніки плоского друку, а мистці Києва втратили можливість репродукувати літографії. Новий етап розвитку літографії в київському мистецькому середовищі у 2010-х роках був пов'язаний із художнім осередком – Видавничо-поліграфічним інститутом Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут» (ВПІ НТУУ КПІ), оснащеним літографським обладнанням, яке було перевезене ще з Експериментальних естампних майстерень КО СХУ, та приватною Літографською майстернею «30», створеною випускниками ВПІ.

Обрана методологія сприяла дослідженню образно-художніх і стилістичних особливостей мистецтва літографії київської школи графіки

згаданого вище періоду. Використання широкого спектру наукових дослідницьких методів і підходів, серед яких: методи історизму, феноменологічний, компаративний, дедуктивний, індуктивний, герменевтичний, синтезу, іконографічний, також мистецтвознавчий та стилістичний аналізи, системний підхід, дозволили здійснити об'єктивне історико-мистецьке й теоретичне осмислення розвитку мистецтва літографії в контексті української графіки другої половини ХХ століття.

На основі систематизації та аналізу значного обсягу літературних джерел відтворено загальну картину розвитку мистецтва літографії київської школи графіки другої половини ХХ – початку ХХІ століття як окремого явища в графічному мистецтві України. Важливим підґрунтям для дослідження мистецтва літографії київської школи графіки стало вивчення оригінальних літографських аркушів, які зберігаються у фондосховищах провідних київських музеїв, навчально-методичних фондах кафедри графічних мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) і приватних колекціях. Формування збірок провідних київських музеїв значною мірою відбулось у другій половині ХХ століття, що припадає на пік розвитку радянського мистецтва. Варто зазначити, що це було зумовлено закупівлею творів художників після експонування на численних тематичних республіканських виставках, інспірованих СХ УРСР та Міністерством культури УРСР. Можемо стверджувати, що теми літографій з музейних колекцій суголосні духові часу, були свідченням світоглядних спрямувань митців минулої епохи, віддзеркалювали ідеологічні навантаження на мистецтво. Проаналізовані навчальні та дипломні роботи молодих художників із навчально-методичних фондів кафедри графічних мистецтв НАОМА, виконані в техніці літографії, розширюють уявлення про формування і розвиток київської школи графіки, свідчать про високу фахову підготовку студентів. Для повноти дослідження літографії у творчості художників-графіків київського осередку початку ХХІ століття були долучені приватні збірки. Завдяки зібраному матеріалу простежено динаміку розвитку образно-стильової системи

літографських естампів станкової та книжкової графіки другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття.

У дисертаційній праці розкрито в хронологічно-історичній послідовності генезу розвитку літографії як техніки плоского друку. Зокрема, у контексті вивчення літературних джерел упорядковано хронологію розвитку літографії як виду плоского друку з моменту її винаходу наприкінці ХVІІІ століття баварцем А. Зенефельдером і її поширення в європейському культурному просторі з акцентом на етапах розвитку мистецтва літографії на теренах України.

За результатами дослідження простежено витoki провідних літографських осередків України (Києва, Харкова, Одеси, Львова), які сформувались на базі закладів вищої освіти (Київський державний художній інститут, Харківський художньо-промисловий інститут, Одеський художній інститут, Українська академія друкарства), визначено імена літографів основних графічних шкіл і проаналізовано значення їх діяльності.

Літографська школа Києва бере початок з літографських майстерень Києво-Печерської лаври та друкарень родини поліграфістів Стефана і Василя Кульженків. Процес становлення літографської майстерні в КДХІ, яка була локомотивом у формуванні київської школи літографії, відбувався завдяки педагогічній діяльності визначних художників В. І. Касіяна, В. Г. Юнга, І. М. Плещинського.

Для реконструкції культурно-мистецьких подій і переосмислення художніх явищ радянського періоду важливим є усвідомлення проблем і об'єктивна оцінка надбання українського графічного мистецтва ХХ століття, складовою якого є мистецтво літографії. Для глибшого розуміння й розкриття теми дослідження простежено початки та процес розвитку літографського мистецтва в українському художньому середовищі в першій половині ХХ століття. Мистецтво літографії київського художнього осередку 1920–1930-х років, яке стало конгломератом розмаїтих образно-стильових систем, позначене впливами європейського мистецтва, національних культурних надбань і пошуком нових форм самовираження. Літографії І. Плещинського,

З. Толкачова, бойчукістів І. Падалки та В. Бури-Мацапури цього періоду мають авангардне спрямування. У другій половині 1930-х і в 1940-х роках наполегливо впроваджувався метод соцреалізму, який витіснив модерністські течії з художнього життя тогочасного суспільства, відобразившись у творчості київських художників-літографів З. Толкачова, О. Сахновської, В. Касіяна та інших.

Проведений контент-аналіз мистецтва літографії київської школи графіки другої половини ХХ століття надав можливість провести класифікацію літографій за жанрово-тематичними, художньо-стилістичними ознаками й композиційними прийомами. 1950–1980-і роки позначено пануванням основної мистецької доктрини – соціалістичного реалізму, що спричиняла суттєві перепони у творчості художників-літографів. Київські мистці, які працювали у станковій графіці, створювали літографські естампи традиційно-побутової та історичної тематики. Також набули поширення жанри: портрет із акцентом на роль і статус особистості портретованого в соціально-культурному житті, пейзаж із образно-ідейним наповненням. Згодом у художників-графіків зростає інтерес до фольклорних сюжетів і національних джерел, народної символіки, філософських тем. Поступово стирається межа між станковою та книжковою графікою, уподібнюються творчі підходи та художні засоби. На основі аналізу літографій київських художників періоду 1970–1980-х років можна відстежити, що майстри графіки демонстрували поступовий відхід від реалізму та пошук нових мистецьких самовиражень через призму індивідуальності кожного мистця-практика. Художники були здатні проявити особистісні, етичні та естетичні позиції. На зміну стандартним композиційним побудовам і рішенням прийшли складніші композиційні конструкції, нові підходи до організації простору аркуша (диптихи, триптихи, поліптихи, колажно-монтажні, фризиви або площинні композиції). Незважаючи на відчутні ідеологічні перепони в період розвою радянської влади, літографське мистецтво Києва досягло значного розвитку, реалізуючи нові естетичні критерії та нестандартні творчі підходи, зумовлені індивідуальними суб'єктивними поглядами.

Визначено імена художників-графіків Києва, для яких літографія стала візуальним утіленням мистецького бачення та образно-художніх пошуків. У другій половині ХХ століття літографія стає провідною графічною технікою у творчості художників Б. Гінзбурга, В. Калуги, В. Новиковського, І. Мовчан, З. Толкачова, М. Попова, О. Овчинникової, А. Крвавича, В. Радька, яка значною мірою відповідала їхнім мистецьким запитам, творчим інтенціям. Зрідка застосовували техніку літографії В. Касіян, М. Туровський, М. Компанець, А. Чебикін, Н. Лопухова, В. Нікітін та інші, здебільшого для урізноманітнення творчевиявів.

Мистецтво літографії на зламі тисячоліть вирізняється плюралізмом мистецьких уподобань. У 1990–2000-х роках київські літографи почали творити естампи в новій стилістиці, якісний поступ у експериментах і захоплення новітніми тенденціями припадає саме на кінець ХХ століття. У цей період відбувається зміна сюжетно-тематичних конфігурацій, гібридизація жанрів. Із 1990-х років активно працювали в літографії В. Іванов-Ахметов, Ю. Пшеничний, В. Денбновецька (Файль), О. Стратійчук, сміливо втілюючи постмодерністські ідеї. У їхніх творах станкової графіки ключовими засобами були іронія, метафора, парадокс і алегорія. У 2000-х прийшло молоде покоління творців – Н. Савенко, А. Гоц, Т. Коблюк, Д. Гриценко, С. Гулевич, М. Завальний. Майстри літографії створюють роботи із значним філософсько-смісловим наповненням, на перетині фігуративного та абстрактного мистецтва, насичуючи естампи символами та знаками.

У книжковій графіці радянської доби, незважаючи на ідеологічні настанови щодо прочитання літературного твору, використовувалась широка палітра художньо-композиційних прийомів, пластичних і образно-формальних рішень у трактуванні змісту літератури. Художники-літографи розробляли авторські концепції та художньо-естетичні програми ілюстрування книги. Зазначені тенденції можемо простежити в літографіях київських мистців В. Радька, Г. Галинської, М. Компанця, В. Ульянової, О. Петрової, А. Крвавича та інших. У 1990–2000-х роках відбувається активний пошук нових форм

візуалізації літературного твору, художники занурюються у власний світ уявлень і надають авторську інтерпретацію його змісту.

Київські майстри літографії широко використовували весь арсенал засобів виразності та можливостей літографської техніки, віднаходили нові способи друку для ефективного вирішення творчих завдань. Найчастіше художники застосовували літографський олівець, асфальт, рідше – літографську туш, надавалась перевага монохромній графіці, а поліхромна літографія використовувалась для окремих серій. Випускниця КДХІ О. Стратійчук експериментує та досліджує сучасні альтернативні техніки плоского друку: силіграфію та мокуліто.

Зібрані матеріали та їх теоретичне узагальнення можуть бути використані при написанні окремих розділів з історії українського мистецтва (української графіки) ХХ–ХХІ століть та стати основою монографічного видання. Здобутки пропонованої розвідки будуть корисними як для фахівців-практиків, так і для теоретиків образотворчого мистецтва. Результати дослідження можуть бути використані для написання навчальних посібників, підручників, у підготовці енциклопедій і словників і для залучення студентів до вивчення творчої спадщини українських мистців.

**Ключові слова:** графічне мистецтво, станкова графіка, книжкова графіка, естамп, літографія, плоский друк, київські художники, київська школа графіки, модернізм в Україні, соціалістичний реалізм, комуністична пропаганда, наратив, сучасне мистецтво, концептуальне мистецтво, художній експеримент.

## SUMMARY

***K. M. Popovych. Visual and Stylistic Particular Qualities of Lithography Artworks Created by Kyiv Graphic School (1950–2020s) – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.***

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 023 Fine Art, Decorative Art, Restoration, National Academy of Fine Arts and Architecture,

Kyiv, 2023.

This dissertation is a comprehensive study of the lithography artworks created by the Kyiv school of graphics in the context of the history of the development of the Ukrainian fine art. The union of the Kyiv lithographers emerged on the basis of the Kyiv State Art Institute (KSAI), which laid the foundation of the higher art education in Ukraine and nurtured a cohort of the prominent artists. In the second half of the 20th century, the Kyiv artists who have completed their studies at KSAI were able to continue to create their artworks in the lithography technique at the Experimental Printmaking Workshops of the Kyiv section of the Union of the Ukrainian Artists (KS UUA) and to fulfill the state orders at the Kyiv Combine of Monumental and Decorative Art ("Khudozhnyk" Creative and Production Association) affiliated with KS UUA. At the end of the 1990s, the combine and the printmaking workshops ceased their operations due to the difficult financial situation, which caused the decline of the flat printing technique, and also the artists of Kyiv lost the opportunity to reproduce their lithographs. In the beginning of the 21<sup>st</sup> century a new stage in the development of the lithography art in the Kyiv artistic environment was associated with the Publishing and Printing Institute of the National Technical University of Ukraine "Kyiv Polytechnic Institute" (PPI NTUU KPI), fitted with the lithography equipment, transferred from the Experimental Printmaking Workshops of KS UUA, and with the establishment of a private lithographic workshop called "Workshop No. 30", founded by the graduates of PPI.

The chosen methodology contributed to the study of visual, artistic and stylistic features of the lithography art of the Kyiv school of graphics created in the above-mentioned period of time. The use of a wide range of scientific research methods and approaches, including: methods of historicism, phenomenological, comparative, deductive, inductive, hermeneutic, synthesis, iconographic methods, as well as art criticism and stylistic analysis, a systematic approach, enabled to provide an objective art-historical and theoretical reflection on the development of the lithography art in the context of the Ukrainian graphic art created in the second half of the 20th century.

The general picture of the development of the lithography art created by the



Kyiv graphic school in the second half of the 20th - the beginning of the 21st centuries as a separate phenomenon in the graphic art of Ukraine, was reproduced on the basis of systematization and analysis of a significant volume of the literary sources. An important basis for the research of the lithography artworks of Kyiv graphic school was study of the original lithographic sheets, which were stored in the repositories of the main Kyiv museums, educational and methodology funds of the Graphic Arts Department of the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA) and private collections. The formation of the collections of the main Kyiv museums took place predominantly in the second half of the 20th century, which coincided with the peak of the development of the Soviet art. It is worth to mention that it was caused by a purchase of the artworks after their exhibiting at the numerous thematic republican exhibitions initiated by the UUA and the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR. We can claim that the themes of the lithographs that formed the museum collections were consonant with the spirit of the times and were an evidence of the outlook of the artists of the past era, and reflected the ideological burden imposed on art. The analyzed academic and diploma works of the young artists found in the educational and methodology funds of the Department of Graphic Arts of NAFAA, have expanded an understanding of the establishing and development of the Kyiv school of graphics, testifying to the high level of the professional training of students. Analyses of the private collections was included in order to achieve the completeness of the study of lithography artworks created by Kyiv graphic artists in the beginning of the 21st century. Thanks to the collected material, the dynamics of the development of the figurative and stylistic system of the lithographic prints and book graphics of the second half of the 20th - the first decades of the 21st century were traced.

In this dissertation, the genesis of the development of lithography as a flat printing technique is revealed in a chronological-historical sequence. Specifically, in the context of exploring the literary sources, the chronology of the development of lithography as a type of the flat printing from the moment of its invention at the end of the 18th century by the Bavarian A. Zenefelder and its spread in the European

cultural environment with an emphasis on the stages of its development on the territory of Ukraine was streamlined.

Based on the results of this research, the origin of the leading lithography centers of Ukraine (in Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv) which were established on the basis of the higher educational institutions (Kyiv State Art Institute, Kharkiv Art and Industrial Institute, Odesa Art Institute, Ukrainian Academy of Printing) was observed, the names of lithographers of the main graphic schools were determined and the importance of their activities was analyzed.

The Kyiv lithography school originated from the lithography workshops of the Kyiv-Pechersk Lavra and the printing houses of the family of printers Stefan and Vasyl Kulzhenko. The establishment of the lithography workshop at KSAI, being the driving force for the formation of the Kyiv lithography school, was achieved through the teaching activities of the following prominent artists: V. I. Kasiyan, V. G. Yung, I. M. Pleshchynskiy.

For the sake of reconstruction of the cultural and artistic events and the reinterpretation of the artistic phenomena of the Soviet period, it is important to understand the problems existed at that time and to assess objectively the heritage of the Ukrainian graphic art of the 20th century, a component of which is an art of lithography. For a deeper understanding and disclosure of the topic of this research, the emergence and process of the development of the lithography art in the Ukrainian artistic environment in the first half of the 20th century were observed. The lithography artworks created by Kyiv artists in the 1920s and 1930s was an aggregation of various pictorial and stylistic systems, marked by the influence of the European art, national cultural heritage and the search for the new forms of self-expression. The lithographs of I. Pleshchynskiy, Z. Tolkachov, Boychuk's apprentices I. Padalka and V. Bura-Matsapura were created during this period within an avant-garde trend. In the second half of the 1930s and in the 1940s, the method of social realism was persistently implemented, displacing modernist trends from the artistic life. This phenomenon was reflected in the works of Kyiv lithography artists Z. Tolkachov, O. Sakhnovska, V. Kasiyan and others.

In the proposed study, a content analysis of the lithography art of the Kyiv Graphic School was carried out, a classification of the lithographs was made according to genre and theme, to visual and stylistic features and to compositional techniques. The 1950s–1980s were marked by a dominance of the main artistic doctrine – socialist realism, which caused significant obstacles in the work of the lithography artists. Kyiv artists who worked in easel graphics created lithography prints depicting traditional routine life and historical themes. Also, the following genres became widespread: a portrait with an emphasis on the role and status of the portrayed person in the social and cultural life, a landscape with a figurative and ideological content. Over time, the graphic artists became increasingly interested in the folklore subjects and national roots, folk symbols, and philosophical topics.

The border between an easel and book graphics was gradually being erased, creative approaches and artistic tools have been assimilated. Based on the analysis of the lithographs by Kyiv artists of the 1970s and 1980s, we have observed that the graphic artists demonstrated a gradual retreat from the realism and search for the new artistic self-expression tools through the prism of the individuality of each artist-practitioner. The artists were able to express their personal, ethical and aesthetic positions. The standard compositional constructions and solutions were replaced by the more complex ones, the new approaches to the organization of the space of the sheet were applied (diptychs, triptychs, polyptychs, collage-montage, frieze or planar compositions). Despite the tangible ideological barriers during the reinforcement of the Soviet power, the lithography art in Kyiv developed significantly, implementing the updated aesthetic criteria and non-standard creative approaches caused by the personal subjective artists' views.

The names of the graphic artists of Kyiv, for whom lithography became a visual embodiment of their artistic outlook, their figurative and artistic searches, have been determined. In the second half of the 20th century, lithography became the leading graphic technique in the work of the following artists: B. Ginzburg, V. Kaluga, V. Novikovsky, I. Movchan, Z. Tolkachov, M. Popov, O. Ovchinnikova, A. Krvavych, V. Ivanov-Akhmetov, V. Radko, which significantly met their artistic

requests and creative intentions. Such artists as V. Kasiyan, M. Turovsky, M. Kompanets, A. Chebykin, O. Stratiychuk, N. Lopukhova, V. Nikitin and others used the lithography technique occasionally, mostly to diversify their creative expressions.

The art of lithography at the turn of the millennia was distinguished by the pluralism of artistic preferences. In the 1990s and 2000s, the Kyiv lithographers began to create prints in a new stylistics. The qualitative progress in experiments and fascination with the latest art trends occurred precisely at the end of the 20th century. During this period, a change of plots and thematic configurations, hybridization of genres took place.

Since the 1990s the Ukrainian artists such as V. Ivanov-Akhmetov, Yu. Pshenychyny, V. Denbnovetska (File), O. Stratiychuk have been actively working in lithography art, proudly implementing the postmodern ideas. Irony, metaphor, paradox and allegory become the key features of their easel graphic works. In the 2000s, a young generation of artists showed up, namely N. Savenko, A. Gots, T. Kobluk, D. Hrytsenko, S. Gulevich, M. Zavalnyi. Masters of lithography created their works at the intersection of figurative and abstract art, saturating prints with symbols and signs within a significant philosophical and semantic content.

In the book graphics of the Soviet era, despite the ideological guidelines for perusal of a literary work, a wide range of the artistic and compositional techniques, plastic, figurative and formal solutions were used in the interpretation of the content of literature. The lithography artists developed author's concepts and artistic and aesthetic programs for illustrating the books. We can trace the corresponding trends in the lithographs of the following Kyiv artists: V. Radko, H. Galinska, M. Kompanets, V. Ulyanova, O. Petrova, A. Krvavych and others.

In the 1990s and 2000s, an active search for the new forms of visualizing of a literary work took place. The artists immersed themselves in their own world of ideas and provided an author's interpretation of the content of a literary work.

The Kyiv masters of lithography widely used the entire arsenal of expressiveness tools and capabilities of the lithography technology, founding the new

ways of printing in order to perform effectively their creative tasks. Most often the artists used a lithographic pencil, asphalt, less often - lithographic ink. Preference was given to the monochrome graphics, while the polychrome lithography was used for the specific series. O. Stratiychuk, a graduate of KSAI, has been experimenting with and exploring the modern alternative techniques of flat printing: siligraphy and mocolito.

The collected materials and their theoretical synthesis can be used for composing of the specific chapters of the history of the Ukrainian art (the Ukrainian graphics) in the 20th-21st centuries and become the basis for a monograph edition. The accomplishments of the proposed study will be useful both for practitioners and theorists of fine art. The results of this research can be used for writing the manuals, the tutorials, for composing of the encyclopedias and dictionaries, and for the involvement of students into study of the creative heritage of the Ukrainian artists.

**Key words:** graphic art, easel graphics, book graphics, printmaking, lithography, flat printing, Kyiv artists, Kyiv school of graphics, modernism in Ukraine, socialist realism, communist propaganda, narrative, contemporary Art, conceptual art, artistic experiment.

#### СТАТТІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. **Попович К.** Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2016. Вип. 25. С. 235–245.
2. **Попович К.** Літографська майстерня НАОМА: становлення та розвиток // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2017. Вип. 26. С. 28–39.
3. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків другої половини 1930–1950-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т.

Рильського. Київ, 2018. Вип.18. С. 180–186.

4. **Попович К.** Літографії київських художників у книжковій графіці 1970-1980-х років // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2019. Вип. 19. С. 151–157.
5. **Попович К.** Національні образи в літографіях А. Крвавича // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2019. Вип. 39. С. 236–251.
6. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків у зібранні музеїв Києва: мистецтвознавчі та хронологічні аспекти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 1. С. 53–62.

#### ОПУБЛІКОВАНІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. **Попович К.** Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2014. Вип. 23. С. 132–143.
2. **Попович К.** Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірник наукових праць. Харків, 2015. Вип. 8. С. 33–38.
3. **Попович К.** Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-х р. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2015. Вип. 24. С. 212–221.
4. **Попович Е.** Искусство литографии киевской школы графики 1990-2000-х годов: художественно-стилевое и тематическое разнообразие. // East European science journal. Wschodnioeuropejskie czasopismo naukowe / Warszawa, volume 4 – 06 (58), 2020. – S. 4–12.
5. **Попович Е.** Основные направления развития искусства литографии киевской школы графики 2000-х годов // European Journal of Arts. Scientific

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ  
ДИСЕРТАЦІЇ:

1. **Попович К. М.** Місце літографії у творчому доробку київських художників-графіків 1960-х р. Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів (Київ, НАОМА, 21 травня 2015 р.). Київ: Фенікс, 2015. С. 28–29.

2. **Попович К. М.** Трансформація образів в літографіях В. Іванова-Ахметова. Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів. Тези і матеріали доповідей Всеукраїнської міждисциплінарної науково-теоретичної конференції з міжнародною участю (Київ, Національна академія мистецтв України. Інститут культурології НАМ України, 25 листопада 2015 р.). Київ, 2015. С. 64.

3. **Попович К. М.** Літографії київських художників-графіків 1970-х рр. Треті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998). Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 28 листопада 2015 р.). Київ: Фенікс, 2016. С. 70.

4. **Попович К. М.** Літографії в альбомах естампів київських графіків комбінату Спілки художників України 1970–1980-х рр. (на матеріалі колекції Перевальського В. Є.) Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтва (до 130-річчя з дня народження Г. Нарбути). Тези і матеріали доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 р.). Київ: Фенікс, 2017. С. 56.

5. **Попович К. М.** Літографії випускників графічного факультету Київського державного художнього інституту 1980-х р. Четверті науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 26 листопада 2016 р.). Київ, 2017. С. 78–79.

6. *Попович К. М.* Мистецтво літографії київської школи графіки другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Конференція «Молодий вчений». м. Ужгород. 21-22 квітня 2017 року). У 3-х частинах. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. Ч. 1. С. 36–38.

7. *Попович К. М.* Літографії українських художників першої третини ХХ ст.: основні стилі та напрями. Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ ст. Збірник матеріалів міжнародних науково-методичних конференцій (Харків, ХДАДМ, 9–12 жовтня 2017 р.). Харків, 2017. С. 293–296.

8. *Попович К. М.* Особливості літографії київських художників 1930-х р. П'яті науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.). Київ, 2018. С. 93.

9. *Попович К. М.* Дух новаторства в літографіях київських художників-графіків 1960-х рр. Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство. Збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, НАМУ, Музей шістдесятництва, 30 листопада 2017 р.). Київ, 2017. С. 32.

10. *Попович К. М.* Літографії київських художників першої половини ХХ ст. Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті. Збірник тез доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАМУ, 11 квітня 2018 р.). Київ, 2018. С. 65–66.

11. *Попович К. М.* Методичні засади викладання літографії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, НАОМА, 11–12 березня 2019 р.). Київ, 2019. С. 107–111.

12. *Попович К. М.* Сучасні підходи до викладання графічних технік плоского друку в закладах вищої художньої освіти Києва. Мистецька освіта в



Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку. Тези доповідей міжнародної наукової конференції ( МЗВО «КАМ», 12–13 квітня 2019 р.) Київ, 2019. С. 46–47.

13. *Попович К. М.* Особливість трактування фольклорних мотивів у літографіях А. Крвавича. Шості науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 24 листопада 2018 р.). Київ, 2019. С. 130.

14. *Попович К. М.* Літографії київських художників-графіків у збірці Музею книги і друкарства України. Сьомі науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.). Київ, 2020. С. 139–140.

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>Анотація</b> .....  | 2  |
| Перелік умовних скорочень.....   | 21 |
| <b>ВСТУП</b> .....   | 22 |
| <b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>   |    |
| <b>1.1.</b> Історіографія, аналіз літературних джерел .....  | 30 |
| <b>1.2.</b> Музейні, архівні та приватні колекції літографій київських художників-графіків.....  | 39 |
| <b>1.3.</b> Методи дослідження.....  | 50 |
| <b>1.4.</b> Уніфікація термінології .....  | 51 |
| <b>Висновки до розділу 1</b> .....   | 59 |
| <b>РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОГО ОСЕРЕДКУ В НАЦІОНАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ</b>                              |    |
| <b>2.1.</b> Історичні передумови виникнення техніки літографії в Україні.....  | 62 |
| <b>2.2.</b> Формування літографських шкіл на теренах України в першій половині ХХ століття.....  | 67 |
| <b>2.3.</b> Заснування та розвиток літографської майстерні в Київському державному художньому інституті (1924–1949).....                 | 77 |
| <b>2.4.</b> Літографії київських художників 1920–1940-х років  |    |
| 2.4.1. Вплив авангардних течій на мистецтво літографії Києва 1920-х – першої половини 1930-х років.....                                  | 81 |
| 2.4.2. Втілення засад соцреалізму в літографіях київських художників як складовій графічного мистецтва другої половини 1930-х років..... | 85 |
| 2.4.3. Мистецтво літографії Києва у воєнний та післявоєнний періоди.....   | 87 |
| <b>Висновки до розділу 2</b> .....   | 91 |
| <b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА СТАНКОВОЇ</b>  |    |

## ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРАФІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.1. Творчість київських художників-літографів у 1950–1960-х роках</b>  |            |
| 3.1.1. Жанровий діапазон станкової літографії Києва 1950-х років.....  | 95         |
| 3.1.2. Особливості станкової літографії київських художників 1960-х років.....                                       | 102        |
| <b>3.2. Літографія у творчості київських художників 1970–1980-х років</b>  |            |
| 3.2.1. Різновиди композиційних прийомів у станкових літографічних творах київських мистців 1970-х років.....         | 116        |
| 3.2.2. Раціонально-конструктивні та асоціативно-метафоричні тенденції у станковій літографії Києва 1980-х років..... | 127        |
| <b>3.3. Мистецтво літографії Києва на зламі тисячоліть</b>   |            |
| 3.3.1. Постмодернізм та концептуалізм у літографських творах київських мистців 1990-х років.....                     | 140        |
| 3.3.2. Нові напрямки та світоглядні виміри в літографських естампах київських художників початку ХХІ століття.....   | 148        |
| <b>Висновки до розділу 3.....</b>  | <b>157</b> |
| <b>РОЗДІЛ 4. ЗАСТОСУВАННЯ ЛІТОГРАФІЇ В КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ КИЄВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</b>        |            |
| <b>4.1. Літографічні естампи київських художників-ілюстраторів 1950-1960-х років</b>                                 |            |
| 4.1.1. Літографія в книжковій графіці Києва 1950-х років.....  | 162        |
| 4.1.2. Особливості оформлення книг київськими літографами в 1960-х роках.....  | 165        |
| <b>4.2. Літографія у творчості київських художників книги 1970–1980-х років</b>                                      |            |
| 4.2.1. Оформлення літературних творів художниками-літографами Києва у 1970-х роках .....                             | 170        |
| 4.2.2. Літографія мистців Києва в ілюструванні видань 1980-х років: різностильові підходи .....                      | 174        |

|  |     |
|--|-----|
| 4.3. Специфіка застосування літографії в книжковій графіці у 1990 – 2000-х роках ..... | 182 |
| <b>Висновки до розділу 4</b> .....   | 184 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....  | 187 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....  | 196 |
| ДОДАТОК А.   |     |
| Список ілюстрацій.....   | 215 |
| Альбом ілюстрацій.....   | 224 |
| ДОДАТОК Б. Інтерв'ю з мистцями.....  | 289 |
| ДОДАТОК В. Архівні документи.....  | 340 |
| ДОДАТОК Г. Список публікацій. Апробація результатів дисертації.....                    | 359 |

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України

АХЧУ – Асоціація художників Червоної України

ВПІ НТУУ «КПІ» – Видавничо-поліграфічний інститут Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут»

КДХІ – Київський державний художній інститут

КХІ – Київський художній інститут

СХ УРСР – Спілка художників Української Радянської Соціалістичної Республіки

КО СХУ – Київська організація Спілки художників України

КО СХ УРСР – Київська організація Спілки художників УРСР

МКДУ – Музей книги і друкарства України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка

НСХУ – Національна спілка художників України

НХМУ – Національний художній музей України

ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України

СХУ – Спілка художників України

СХ УРСР – Спілка художників УРСР

УАД — Українська академія друкарства

УАМ – Українська академія мистецтв

УПІ ім. І. Федорова — Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова

ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут

## ВСТУП

Мистецтво літографії київської школи графіки – цікаве і самобутнє явище національної культури, яке вражає широким діапазоном художніх почерків, образно-стильових особливостей, композиційних структур і формальних вирішень. Значний внесок у становлення літографської школи Києва, що згодом сформувалась у стінах Київського державного художнього інституту (КДХІ), був зроблений літографськими майстернями Києво-Печерської лаври та друкарнями родини поліграфістів Стефана і Василя Кульженків (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). Упродовж ХХ століття відбулося нашарування культурних пластів, що наклали відбиток на графічне мистецтво України, в лоні якого перебувало мистецтво літографії. Літографія як вид друкованої графіки широко застосовувалася художниками через її невичерпні зображувальні можливості та багату графічну мову.

Київська школа графіки репрезентує розмаїття творчих індивідуальностей і видатних особистостей, чия діяльність мала важливе значення у творенні національного мистецтва літографії. Вагомий внесок у скарбницю української графіки був зроблений творчим осередком київських художників-літографів, які працювали на базі відкритих Київською організацією Спілки художників України (КО СХУ) майстерень: графічної майстерні на території Києво-Печерської лаври (1946–1986) та Експериментальної естампної майстерні в Києві, яка плідно працювала із середини 1980-х до кінця 1990-х років. Діяльність у 1950–1980 роках Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва (Творчо-виробничого об'єднання «Художник»), який належав СХУ, також відіграла важливу роль у продукуванні високохудожніх творів мистецтва. Закриття естампних майстерень у столиці на початку ХХІ століття, де київські художники-графіки могли б працювати та вдосконалювати свою майстерність у техніці літографії, спричинило тимчасовий занепад мистецтва літографії у Києві.

На сьогоднішній день продовжують діяти навчальні літографські майстерні на базі двох київських закладів вищої освіти: Національної академії

образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) і Видавничо-поліграфічного інституту (ВПІ НТУУ «КПІ»), де студенти мають змогу опанувати графічну техніку плоского друку. Згодом створення приватної Літографської майстерні «30» у 2010-х роках випускниками ВПІ НТУУ «КПІ» сприяло відродженню літографського мистецтва в київському художньому середовищі.

Проте творча спадщина літографії художників київського осередку залишилась поза увагою мистецтвознавців і дослідників; у науковій літературі обмаль комплексних монографічних досліджень, які б висвітлювали цю тему в повному обсязі. Сьогодні існують лише розрізнені відомості про художні, композиційні, технологічні аспекти літографій київських мистців, що нерідко мають локальний характер і не відображають сутності цього виду графічного мистецтва як цілісного явища. Систематизація і мистецтвознавчий аналіз літографій станкової та книжкової графіки означеного періоду сприятимуть відтворенню загальної картини розвитку мистецтва літографії Києва в контексті історії розвитку графіки України ХХ століття – початку ХХІ століття.

Дослідження особливостей творчого доробку майстрів-літографів київського осередку суттєво доповнює загальну історію розвитку графіки України ХХ століття – початку ХХІ століття. Мистецтво літографії київської школи графіки окреслило складну траєкторію руху: від авангардних спрямувань початку минулого століття, крізь політичну заангажованість образотворчого мистецтва з тоталітарними стандартами соціалістичного реалізму в період радянської доби, до постмодерну та абстрактного мистецтва на межі тисячоліть. З другої половини 1930-х до 80-х років ХХ століття на літографське мистецтво мали вплив політичні чинники, зокрема домінування пролетарської культури з її ідейним спрямуванням. Проте художники-літографи намагались уникати накинutoї державою системи засобів образотворчості, прагнучи зберегти національну самоідентифікацію та власну творчу індивідуальність.

Для реконструкції культурно-мистецьких подій минулого й переосмислення художніх процесів, які відбувались у ХХ і на початку ХХІ

століття період, важливими є критична оцінка здобутків літографського естампного мистецтва, дослідження образно-стильових особливостей літографій у творчості київських мистців-графіків, а також визначення найважливіших тенденцій розвитку і найближчих перспектив.

Варто зазначити, що дослідження історичних процесів і мистецьких явищ 1950–2020-х років є актуальним саме тепер, коли мистецтво літографії київського осередку потребує оновлення і трансформації образно-стильових систем у створенні сучасного продукту, суголосного часові й духовним потребам суспільства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 19.05.2021 р.).

**Метою дослідження** є комплексне вивчення мистецтва літографії київської школи графіки 1950–2020-х років як значного мистецького явища української художньої культури. У зв'язку з цим в роботі поставлено конкретні завдання:

- висвітлити стан мистецтвознавчого вивчення обраної теми, проаналізувати джерельну базу і схарактеризувати методологію дослідження;
- відстежити історичні витoki літографії та окреслити художньо-пластичні прийоми, засоби виразності цієї естампної техніки;
- проаналізувати обставини заснування провідних літографських осередків України (Києва, Харкова, Одеси, Львова);
- з'ясувати процес становлення літографської майстерні в КДХІ, яка стала провідною для формування київської школи літографів;
- уточнити коло художників Києва, які працювали в галузях станкової графіки і книжкової ілюстрації у літографській техніці досліджуваного нами періоду;
- визначити тематику, жанровий діапазон та технічні особливості літографських естампів станкової графіки київських мистців;



- окреслити коло літературних творів, які були оформлені й проілюстровані київськими літографами, та вивчити художньо-стильові особливості літографій книжкової графіки означеного періоду;

- схарактеризувати композиційні прийоми та системи літографських аркушів київських мистців досліджуваного періоду;

- визначити чинники, що вплинули на основні етапи розвою літографії як самобутньої естампної техніки у київському мистецькому середовищі;

- проаналізувати основні образно-стилістичні тенденції, що зумовили своєрідність київської школи літографії, та визначити її місце в контексті національного мистецтва графіки.

**Об'єкт дослідження** – мистецтво літографії київської школи графіки другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – образно-стильові особливості літографії станкової та книжкової графіки художників київського осередку 1950–2020-х років.

**Хронологічні рамки дослідження** охоплюють другу половину ХХ – перші десятиліття ХХІ століття. Проте для простеження історичного процесу поширення й розвитку техніки літографського плоского друку в Києві в другому розділі наведено стисло характеристику етапів її становлення, починаючи з кінця ХІХ століття.

**Методи дослідження** ґрунтуються на комплексному підході до вивчення теми дослідження, в якому поєднано історико-культурний, порівняльний методи, що уможливило найповніше розкриття кола проблем, пов'язаних із предметом і об'єктом дослідження та забезпечило здійснення об'єктивного історико-мистецького й теоретичного осмислення розвитку української графіки означеного періоду. Методами типології, класифікації та образно-стилістичного аналізу були досліджені твори художників окресленого нашою темою періоду. Методом порівняння виявлено подібність і відмінність у творчому підході, композиційній будові літографій київських художників-графіків. Проте

мистецтвознавчий аналіз залишається домінантним у дослідженні надбань літографського мистецтва київської школи графіки.

**Наукову новизну дослідження** характеризують такі положення:

*уперше:*

- досліджено процес формування київської школи літографії на базі КДХІ;
- систематизовано літографії київських художників за тематично-жанровим принципом у визначений часовий проміжок;
- проведено мистецтвознавчий аналіз мотивів і сюжетів літографій станкової графіки;
- визначено коло літературних творів, оформлених і проілюстрованих київськими майстрами графіки в техніці літографії у означений період;
- простежено динаміку трансформацій композиційних структур, стильову еволюцію та зміну парадигм у літографському мистецтві київського осередку на тлі мистецьких процесів України упродовж ХХ – початку ХХІ століття;
- введено до наукового обігу нові імена та розширено відомості про творчість маловідомих київських художників-літографів 2000–2020-х років;
- з'ясовано основні причини, що зумовили широке використання літографської техніки у творчості київських художників-графіків у другій половині ХХ століття та її поступовий занепад на зламі ХХ і ХХІ століть;
- на підставі історіографічного аналізу, систематизації та узагальнення значного мистецького доробку київських мистців-графіків із збірок музеїв Києва, навчально-методичного фонду кафедри графічних мистецтв НАОМА й приватних колекцій відтворено цілісну картину розвитку мистецтва літографії київської школи графіки досліджуваного періоду.

*Уточнено:*

- історичні передумови виникнення плоского друку та процес поширення літографії у Європі й на теренах України;
- термінологічні визначення технік і манер літографії;
- витоки провідних літографських осередків України (Києва, Харкова, Одеси, Львова) у ХХ столітті та імена представників основних графічних шкіл;

- коло митців-графіків Києва, які працювали в галузях станкової графіки й книжкової ілюстрації в літографській техніці досліджуваного нами періоду.

*Доповнено та дістало подальшого розвитку:*

- визначення художньо-пластичних прийомів, засобів виразності літографської техніки;

- принципи становлення та розвитку київської школи графіки другої половини ХХ – початку ХХІ століть як значного мистецького явища.

### **Практичне значення дослідження.**

Практичне значення отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає у відтворенні цілісної картини розвитку київської літографської школи та введенні її до контексту історії українського графічного мистецтва. Дослідження персоналій графіків та їхнього творчого доробку в літографії розширить уявлення про київську графічну школу другої половини ХХ – початку ХХІ століть як цілісного мистецького явища. Зібрані матеріали та їхнє теоретичне узагальнення можуть бути використані в дослідженнях історії українського мистецтва ХХ–ХХІ століть; під час роботи з музейними фондами; під час реставрації творів плоского друку; у лекційній та екскурсійній роботі; у працях мистецтвознавчого напрямку; при укладанні довідкових видань з образотворчого мистецтва; стати основою монографічного видання або альбому літографського мистецтва.

Результатами дослідження можуть послуговуватись викладачі в навчальному процесі під час підготовки художників у галузі графічних мистецтв за спеціальністю 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація та інших фахівців споріднених спеціальностей, а також у написанні підручників, навчальних посібників, програм з курсу історії українського образотворчого мистецтва, з навчального курсу «Графічні техніки», а також із метою зацікавлення літографським мистецтвом і залучення студентів до вивчення творчої спадщини українських мистців.

**Особистий внесок здобувача** полягає у виявленні етапів розвитку мистецтва літографії київської школи графіки 1950 – 2020-х років. Усі

викладені висновки отримані автором одноосібно та особисто.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження апробовано у доповідях на 15 міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжвузівській науковій конференції молодих науковців, аспірантів і студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, НАОМА, 21 травня 2015 р.); Всеукраїнській міждисциплінарній науково-теоретичній конференції з міжнародною участю «Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів» (Київ, НАМУ, Інститут культурології НАМ України, 25 листопада 2015 р.); Третіх Платонівських читання пам'яті академіка Платона Білецького «Українське мистецтвознавство ХХІ ст.» (Київ, НАОМА, 28 листопада 2015 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтва» (до 130-річчя з дня народження Г. Нарбути)» (Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Четверті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, НАОМА, 25 листопада 2016 р.); круглому столі «Іван Франко в образотворчому мистецтві України» (НАМУ, 7 грудня 2016 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття» (21–22 квітня 2017 р., «Молодий вчений», Ужгород); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ ст.» (Харків, ХДАДМ, 9–12 жовтня 2017 р.); Міжнародній науковій конференції «П'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство» (Київ, НАМУ, Музей шістдесятництва, 30 листопада 2017 р.); Міжнародній науковій конференції «Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті» (Київ, НАМУ, 11 квітня 2018 р.); Міжнародній науковій конференції «Шості Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 24 листопада 2018 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти

НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України» (Київ, НАОМА, 11–12 березня, 2019 р.); Міжнародній науковій конференції «Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку» (Київ, МЗВО «КАМ», 12–13 квітня 2019 р.); Міжнародній науковій конференції «Сьомі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.).

**Публікації за результатами досліджень у фахових наукових виданнях.**

Основні положення та результати дисертаційної роботи викладені у 6 статтях у фахових наукових виданнях України, апробовано у 14 збірниках матеріалів наукових конференцій. Наукові результати дисертації додатково відображено у 5 позиціях публікацій. Загальний перелік публікацій за темою дисертації становить 25 позицій.

**Структура дисертації** зумовлена послідовністю розкриття проблематики дослідження. Основний текст дисертації (174 с.) складається зі вступу, чотирьох розділів основної частини, висновків до кожного розділу, загальних висновків. Основний текст доповнено переліком умовних скорочень, списком використаних джерел (214 позицій) та чотирьма додатками (альбом ілюстрацій, інтерв'ю з мистцями, архівні документи, список публікацій і апробації результатів дисертації).

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Історіографія. Аналіз літературних джерел

Теоретико-методологічну основу дослідження становить значний за обсягом масив праць українських і зарубіжних науковців. Літературні джерела, опрацьовані для всебічного розкриття обраної теми, можемо поділити на п'ять груп.

*Перша група* – видання, присвячені історії та технології створення літографії. Важливим джерелом для мистецтвознавчого аналізу естампів літографської техніки є знання особливостей друку та характерних ознак різновидів літографії. Ґрунтовно описано технологічний процес виготовлення літографії у фундаментальній праці «The art of lithography» («Мистецтво літографії») британського вченого Г. Дж. Родса [207]. Для повноти розкриття теми дослідження розширено часові межі, які дають змогу простежити становлення літографського мистецтва в полікультурному просторі (у сенсі взаємовпливів і взаємозбагачення культур) у інші історичні періоди. У виданні «Die Lithographie» («Літографія») німецького мистецтвознавця М. Фрідлендера [202] висвітлено історію виникнення і розвиток мистецтва літографії. Важливу інформацію про витoki літографії в Україні почерпнуто з видання «Краткий исторический очерк киевской губернской типо-литографии за столетний период 1799–1899 г.» [79] і дослідження А. В'юника «Українська графіка ХІ – початку ХХ ст.» [171]. Видання С. Петрова «Книжкова справа в Києві» [115] хронологізує етапи розвитку українського книговидання та стосується питань книгодрукарства в Києві. Про діяльність підприємця С. Кульженка, який зробив вагомий внесок у розвиток літографії в Києві, надруковано низку видань. Зокрема, важливим джерелом інформації про його біографію та прогресивні кроки в галузі поліграфії й літографського мистецтва, які піднесли Україну на вищий щабель культурного розвитку, є книжка В. Васильєва «Полвека у

печатного станка» 1902 року [18]. У ретроспективному виданні «Київ Кульженків» [71] висвітлено роль родини Кульженків у становленні друкарства та літографії на теренах України.

Із естампними техніками, технологічним процесом виготовлення літографії, різновидами та манерами літографської техніки ознайомлюють книжки зарубіжних авторів А. Юркевича «Podręcznik metod grafiki artystycznej» («Довідник з методів художньої графіки») [203], А. Крейча «Techniki sztuk graficznych» («Техніки графічного мистецтва») [204], Д. Порзіо «Litography: 200 years of art, history and technique» («Літографія: 200 років мистецтва, історії та техніки») [205]. Серед книг українських дослідників акцентуємо увагу на посібнику В. Христенка «Техніки авторського друку» [177], в якому стисло схарактеризовано технологію виконання літографії та її художні прийоми. Серед закордонних видань ХХІ століття привертають увагу посібники для художників авторства Б. Грабовські та Б. Фіка «Print-making. A complete guide to materials and processes» («Друкована графіка. Повний посібник із матеріалів та процесів») [200], К. Швайковської «Litografia. Tradycja i współczesność» («Літографія. Традиції і сьогодення») [208], які дають уявлення про новітні тенденції в друкованій графіці.

*Друга група* – це художньо-критичні й історико-мистецтвознавчі розвідки, які характеризують стан українського образотворчого мистецтва ХХ–ХХІ століть, у чиєму лоні розвивалось мистецтво літографії. Передусім маємо констатувати значну кількість радянських видань, опублікованих упродовж 1950–1980 років. Однак всі вони, так чи інакше, були підпорядковані конкретним ідеологічним настановам і загалом не відтворювали справжньої картини розвитку мистецтва й не порушували тих проблем, які цікавили художників. Їхні автори фіксували так званий офіційний рівень розвитку мистецтва, орієнтований на приписи панівних структур, і трактували художню культуру через призму ідеології згідно з вимогами радянської системи. Твори, у яких не дотримано основних критеріїв єдиного творчого методу соцреалізму, зазнавали нищівної критики. Однак видання того часу і відповідної

спрямованості було взято до уваги здебільшого для констатації певних явищ, діяльності художників, розуміння соціально-політичної ситуації у державі та чинників, які впливали на творчий процес. Серед авторів видань того періоду можемо назвати В. Афанасьєва [3], Ю. Белічка [6; 97], Л. Владича [28], І. Врону [172], В. Касіяна [63], Ю. Турченка [63; 168], О. Овдієнка [110], А. Шпакова [192], які висвітлювали історію українського образотворчого мистецтва або діяльність художників у галузі книжкової та станкової графіки радянської доби.

Характеристику мистецьких процесів і розвиток подій другої половини ХХ століття подано в останньому томі «Радянське мистецтво 1941–1967» [58] шеститомної колективної праці «Історія українського мистецтва», яка охопила широку мистецьку панораму від давнини до 1967 року, проте на сьогоднішній день ця праця видається частково заполітизованою, позначеною впливом радянської ідеології.

Можемо виокремити фахове видання радянського періоду «Архітектура книги» Б. Валуєнка [15], в якому аналітично досліджено мистецтво книжкової графіки. Значну увагу приділено архітектоніці книжки, створенню макета видання, підпорядкуванню усіх складових одному організмові.

Особливу увагу мистецтвознавці приділили львівській графіці, виокремивши її із загального річища українського образотворчого мистецтва. Так, у виданні «Графіка Львова» [38] визначено особливості графічного мистецтва Львова 1930–1970-х років, проте здебільшого в ракурсі радянської ідеології. Перші правдиві незаангажовані дослідження та спроби переосмислення сутності образотворчого мистецтва ХХ століття розпочалися в 1990-х роках. Р. Яців у праці «Львівська графіка. 1945–1990. Традиції і новаторство» [198] визначає домінантні риси львівської школи графіки (національно-культурний рух, генерування нових ідей) та її роль у загальномистецькому просторі України.

У 1996–1997 роках вийшли друком книги В. Боканя «Українська станкова графіка шістдесятників у ХХ столітті» та «Українська графіка 1960–1970» [11;



12], де подано незаангажовану оцінку мистецькому явищу шістдесятників і розглянуто українську графіку означеного періоду в різних аспектах, зроблено теоретичне узагальнення процесів. У виданні «Искусство украинских шестидесятников» («Мистецтво українських шістдесятників») [53] О. Балашова та Л. Герман відтворюють атмосферу 1960-х років, сповнених протиріч і катаклізмів, в українському мистецькому середовищі та широкому світовому контексті, дають культурологічний аналіз окресленого періоду. Дослідження бойчукізму – «розстріляного Відродження» отримало об'єктивне розкриття у працях Л. Соколюк «Графіка Бойчукістів» [156], «Михайло Бойчук та його школа» [157], де всебічно висвітлено задекларовану творчу концепцію угруповання, оприлюднено маловідомий матеріал про творчість українських мистців цього напрямку, описано трагічні сторінки української історії. Л. Смирна у монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [155] розкриває складний мистецький, соціокультурний феномен ХХ століття, що виявляє місце творчої особистості у період суперечностей, ідеологічних перепон у радянському суспільстві.

У новітньому комплексному дослідженні «Історія української культури», том 5, книга 4 [60] проаналізовано на різних етапах розвитку культури зв'язок мистецтва ХХ століття із соціально-економічними, політичними чинниками. У науковому виданні «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття» [102] розглянуто тернистий шлях, пройдений українським візуальним мистецтвом упродовж ХХ століття. О. Роготченко у праці «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [145] дослідив становище культури та мистецтва у штучно створених, неприродних умовах тоталітарної системи.

З-поміж загальних мистецтвознавчих праць ХХІ століття найбільш ґрунтовно українську графіку досліджено в п'ятому томі «Історії українського мистецтва» за редакцією Г. Скрипник [59], де відтворено широку панораму мистецького процесу минулого століття. Зокрема, у главі «Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років» у розділі «Графіка» О. Лагутенко характеризує головні стильові напрями української графіки означеного періоду [59, с.132–

175]. Наступну главу «Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років» присвячено особливостям впровадження методу соціалістичного реалізму в мистецтві тоталітарної системи. Так, у розділі «Графіка» О. Роготченко дає об'єктивну оцінку графічному мистецтву сталінської епохи [59, с.308–347]. У главі «Мистецтво другої половини 1950-х – 1980-х років» висвітлено визначальні етапи розвитку та здобутки українського образотворчого мистецтва, у розділі «Графіка» О. Авраменко окреслює загальне становище станкової графіки України цього періоду [59, с.510–555]. Докладніше досліджує оформлення та ілюстрування книжок у другій половині ХХ століття в підрозділі «Книжкова графіка» та окреслює тенденції мистецтва книжки 1990-х років О. Ламонова [59, с.556–577].

Українському графічному мистецтву ХХ століття присвячено кілька фундаментальних монографій О. Лагутенко, що стали вагомим надбанням українського мистецтвознавства. Серед них: «Українська графіка першої третини ХХ століття» [83], «Graphien Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття» [82], «Українська графіка ХХ століття» [84], у яких, на основі теоретичного та ілюстративного матеріалу, розглянуто розвиток станкової та книжкової графіки досліджуваного періоду, зроблено поглиблений аналіз мистецьких явищ України ХХ століття.

*Третю групу літератури, з якої почерпнуто інформацію про творчу діяльність київських художників-графіків, становлять історико-мистецтвознавчі та інформаційні джерела – альбоми, каталоги виставок і конкурсів графічного мистецтва.*

Важливий матеріал про історію виникнення і формування збірок визначних українських музеїв – Національного художнього музею України (НХМУ), Музею книги та друкарства України (МКДУ), Національного музею Тараса Шевченка (НМТШ), зокрема про надходження графічних творів до їхніх колекцій, містять передмови та коментарі до художніх альбомів і науково-інформаційних видань музеїв. Так, у вступній частині альбому «Національний художній музей України» [104] докладно розглянуто напрямки та концепцію

музею; соціально-політичні чинники, які впливали на комплектацію, переміщення та збереження колекції; джерела наповнення фондосховищ. У передмові до альбому «Національний музей Тараса Шевченка» [103] хронологічно описано процес збирання та пошуку експонатів, які покладено в основу колекції музею, та нові надходження для розширення меж збірки творами мистецтва. Про історію колекції Музею книги та друкарства України можна дізнатися з буклета видання радянських часів «Державний музей книги і друкарства Української РСР» [44].

Для дослідження витоків і становлення київської школи графіки залучено фактологічний та ілюстративний матеріал з альбому «Вірність традиціям. Живопис, графіка, скульптура, архітектура» [27], де простежено історію заснування та діяльність КДХІ в радянську добу. З останніх праць на увагу заслуговує ґрунтовне дослідження історії вищої мистецької освіти в Україні – «Українська академія мистецтв. Історія заснування і фундатори» [170] зі вступною статтею О. Кашуби-Вольвач, де задокументовано та хронологічно описано історичні передумови створення УАМ. Альбом «Кафедра графічних мистецтв» [66] зі вступним словом О. Лагутенко, виданий до 100-річчя НАОМА, містить репродукції дипломних і навчальних робіт випускників Академії 1950–2000-х років. Такий теоретичний та ілюстративний матеріал значно збагатив уявлення про діяльність і мистецькі здобутки київської школи графіки.

Творчий доробок київських художників репродуковано і проаналізовано в альбомах «Художники Києва. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва. На межі II–III тисячоліть» [182] і «Художники Києва. Розмай Незалежної України. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років: Живопис. Графіка. Скульптура» [183], а також у каталозі «Мистецтво України XX століття» [99], завдяки яким можна простежити стилістичне спрямування, розмаїття образних систем і різновекторність поглядів мистців різних поколінь на зламі тисячоліть.

Численні республіканські тематичні художні виставки, присвячені річницям жовтневої революції, радянської армії, спілки молоді, визволення України від німецько-фашистських загарбників, а також з'їздам КПРС і Компартії України, фестивалю молоді Української РСР, фізкультурі та спорту тощо, широкомасштабно проводились Спілкою художників УРСР і СРСР у 1930–1980-х роках. Вивчені літературні джерела [1; 23–25; 32; 41; 51; 68; 89; 100; 114; 137–144; 165; 174; 181; 185; 191; 193–196] містять переважно каталожні відомості про літографії київських художників; окремі каталоги й альбоми за матеріалами виставок супроводжуються текстом та ілюстративним матеріалом. У 1980-х роках були організовані групові (по чотири-п'ять учасників) виставки художників-графіків [21; 37; 39; 64; 65; 188], що давали змогу виявити творче кредо кожного. Виставки, в яких художники об'єднувались у групи, проводились у 1990–2000-х роках [163]. Також відбувалися фахові виставки графічного мистецтва – виставки естампа [26; 45; 135; 136; 146; 167; 187], що засвідчували майстерність мистців, їхнє володіння графічною мовою, різноманітними способами та прийомами друкованої графіки. У 1980-х роках проводились виставки та конкурси книжки для майстрів книжкової графіки [72; 178–180], на яких демонстрували різноманітні підходи до оформлення та ілюстрування літературних творів, а також вдало віднайдені образно-стилістичні та композиційні вирішення. У 1990–2000-х роках традиція експонування творів на виставках тривала далі, але за новою концепцією – у вигляді Всеукраїнської триєнале станкової та книжкової графіки [33; 47; 164].

Для повноти розкриття теми було використано монографії, присвячені творчості окремих художників-графіків, альбоми та персональні каталоги з творами мистців, які працювали в царині станкової або книжкової графіки, довідники з біографічними відомостями про художників – ці джерела увійшли до *четвертої групи*. У монографії Н. Белічко «Борис Гинзбург. Короткой жизни яркий след. 1933–1963» [5] подано вичерпну інформацію про творчий шлях художника. Досліджуючи творчий здобуток А. Чебикіна, О. Федорук у книжці

«Андрій Чебикін – крила щедрої душі» [173] та О. Лагутенко у праці «Феномен творчості Андрія Чебикіна» [85] серед графічних творів мистця аналізують і літографії. А. Чебикін працював переважно в офортній техніці, проте у 1970–1980-х роках для втілення творчих задумів удавався до літографії.

Окрему увагу належить звернути на альбоми «Надія Лопухова» [92], «Микола Попов – народний художник України» [117], «Микола Попов» [149], «Володимир Нікітін» [106] і каталоги персональних виставок «Зіновій Толкачов» [162], «Михайло Туровський» [166], «Оксана Стратійчук» [158; 159], «Геннадій Польовий» [116], у яких репродуковані твори мистців розширюють уявлення про творчі шукання художників.

Стисло інформацію про життєвий і творчий шлях мистців отримуємо з довідників і енциклопедичних видань [98; 154; 169; 184], які слугують допоміжним матеріалом у дослідженні.

*П'ята група* джерел – це статті в журналах («Мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Радянське мистецтво» та інших), пресі [2; 4; 7; 8; 10; 16; 17; 20; 29–31; 34–36; 40; 42; 46; 48; 50; 51; 56; 73–78; 81; 87; 95; 108; 113; 119; 133; 148; 151; 152; 167; 175; 176; 189], які видавалися упродовж досліджуваного нами періоду. Фахові журнали висвітлювали участь мистців у тематичних художніх виставках та їхні здобутки в галузі графічного мистецтва, особистий внесок художників у розвиток вітчизняної друкованої графіки. У цих працях відчувається відлуння подій у соціокультурному середовищі, ширше досліджується генеза мистецького процесу означеної доби. Дослідження, оприлюднені мистецтвознавцями у збірниках наукових праць [13; 14; 43; 67; 80; 93; 94; 120-130; 132; 134; 147; 150; 160; 161; 197], висвітлюють результати наукових розвідок в різних напрямках, які стосуються проблематики дослідження. Зокрема, Б. Бутник-Сіверський у статтях «Літографська справа на Україні в середині минулого віку» [14], О. Руденко «Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві» [150], О. Пунгіна «Вклад Володимира Заузе у розвиток графічних видів мистецтва на півдні України» [134] проливають світло на маловідомі факти. Київські художники, отримавши

чималий досвід роботи в галузі друкованої графіки, оприлюднили власні дослідження та напрацювання у фахових журналах і збірниках наукових праць, зокрема, це статті М. Попова «Технічні можливості сучасної літографії» [118], А. Крвавича «Літографія у розвитку мистецтва» [80], О. Стратійчук «Основні техніки літографії» [160].

До окремої групи джерел належать інтернет-ресурси, сайти [55; 57; 61; 90; 101; 111; 131], з яких, через брак матеріалу в літературних джерелах, отримуємо фактологічний матеріал про історію заснування художніх навчальних закладів, музеїв, виникнення літографії на теренах України та іншу корисну інформацію.

Отже, на підставі вивчення літературних джерел та інтернет-ресурсів доходимо висновку, що проблема комплексного вивчення мистецтва літографії київської школи графіки, його образно-стильових особливостей та різноманітних тенденцій розвитку на тлі культурно-історичних і художніх процесів в Україні не здобула належного теоретичного висвітлення у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Зазначимо також, що, крім матеріалів з літературних джерел, зібрано фактологічний матеріал під час безпосереднього особистого спілкування з мистцями для пізнання і всебічного осмислення автором складних процесів, які відбувалися у київському мистецькому середовищі останніх десятиліть. З огляду на це, важливими джерелами дослідження є індивідуальні зустрічі, дискусії та бесіди автора з художниками київської школи графіки Віктором Вандаловським [Дод.Б 1], Галиною Галинською [Дод.Б 2], Алісою Гоц [Дод.Б 3], Дмитром Гриценком [Дод.Б 4], Тарасом Ковачем [Дод.Б 5], Василем Перевальським [Дод.Б 6], Юрієм Пшеничним [Дод.Б 7], Сергієм Сабакарем [Дод.Б 8], що сприяло відтворенню картини розвитку літографського мистецтва в другій половині ХХ – початку ХХІ століть.

## 1.2. Музейні, архівні та приватні колекції літографій київських художників-графіків

У процесі роботи досліджено надходження літографій до збірок провідних київських музеїв у різних роках і простежено взаємозв'язки тематики творів із загальним суспільним світоглядом, соціально-політичною ситуацією в країні. Фонди НХМУ, МКДУ, НМТШ є фундаментальною базою для аналізу художньо-образних і стильових особливостей літографій із творчого доробку художників київської школи графіки. У процесі дослідження було використано матеріали навчально-методичних фондів кафедри графічних мистецтв НАОМА.

Найбагатшу колекцію літографій зібрано в НХМУ, систематизоване зібрання якого репрезентує значний мистецький пласт, охоплюючи творчий доробок широкого кола художників-графіків Києва. У фондах художнього музею зберігаються літографії київських майстрів графіки, чії роботи надходили до фондосховищ за часів радянської влади упродовж 1920–1980-х років із різних джерел, здебільшого шляхом закупівлі художніх творів Міністерством культури УРСР та Дирекцією виставок Спілки художників УРСР після експонування на різноманітних всеукраїнських тематичних виставках, у 1990–2000-х роках – із приватних родинних колекцій і від спадкоємців художників як дарунки музеєві [104, с. 90–91].

Варто зауважити, що літографії довоєнного періоду (1920–1930-х років) представлено в невеликій кількості. Зокрема, це літографії В. Бури-Мацапури («Боротьба за Арсенал», 1927, ГрС-6659; «Натюрморт з пляшкою», 1926–1927, ГрС-10173; «Натурниця в краватці», 1926–1927, ГрС-10994; «Оголена натурниця», асфальт, 1928–1929, ГрС-10997; «Натурниця в жовтій кофтині», кол. літ. 1927–1928, ГрС-10999; «Натюрморт з глеком», 1925, ГрС-11000), В. Касіяна («Горе», кол. літ., 1924, ГрС-829), І. Плещинського (серія «Вершник», 1921, ГрС-6255 –ГрС-6258), З. Толкачова (із серій «Криза на Заході», 1927, ГрС-10338; «Червона Армія», 1928, ГрС-7538; «Ленін маса», 1928, ГрС-7986; «В поході», 1925, ГрС-10339), В. Юнга («Міський пейзаж», 1926, ГрС-1674; «Дівчина з книгами» («Коло вікна»), асфальт, 1928, ГрС-1716;

«За заняттями», 1927, ГрС-1789; «Безпритульні», 1928, ГрС-2897; «За шитвом», ГрС-10986). Частину надбань цього періоду було втрачено музеєм через репресії художників і знищення їхніх творів.

Пресинг державної ідеології та наступ на українську культуру 1930-х років обмежив творчі прояви та ініціативи українських художників, диктуючи теми для художніх творів. Тому того часу лише твори на рекомендовану владою тематику надходили до музею. Як зауважує дослідниця Л. Ковальська: «З утвердженням на початку 1930-х років тоталітарного режиму з його жорстким підпорядкуванням державі всіх сфер життя пріоритетною функцією художньої культури визнавалось наочне втілення ідеологічних догм. Розмаїття форм українського мистецтва попередніх десятиліть, що було складовою європейського художнього процесу, викорінювалося, залишаючи дозволеною лише академічну манеру, що її визнавав офіційно проголошений 1934 року єдиний творчий метод соціалістичного реалізму. Широта й історизм у підході до формування музейної збірки в 1920-ті роки були підмінені суворим диктатом державних чиновників від мистецтва, основними вимогами яких до художнього твору стали його ідейність та старання правдоподібність виконання» [104, с. 90].

Серед творів, якими поповнився музей у другій половині 1930-х років, – ілюстрації до радянської та російської класичної літератури З. Толкачова (до роману М. Островського «Як гартувалась сталь», 1935–1936, ГрС-780 – ГрС-789, ГрС-795; книги Й. Якіра «Спогади про громадянську війну», 1937, ГрС-1488, ГрС-1565), Г. Пустовійта (до роману І. Гончарова «Обломов», 1935, ГрС-93, ГрС-252, ГрС-254, ГрС-853 – ГрС-861, ГрС-947, ГрС-1567, ГрС-1568), твори побутового жанру Г. Пустовійта (серія «Молдавія», 1937, ГрС-1385 – ГрС-1387, ГрС-1547), естампи В. Касіяна на теми Шевченкових творів (альбом «Т. Шевченко», 1939, ГрС-142, ГрС-943, ГрС-7641, ГрС-7646, ГрС-7648) і розбудови держави («Відкриття Дніпрогесу», 1939, ГрС-139), пейзажі І. Плещинського («Село Шевченкове. Вигляд з боку хати Т. Г. Шевченка», 1935–1937, ГрС-1419; «Дорога в Канів», 1944, ГрС-6147; «Озеро с.



Миклашівка», 1938, ГрС-6153; «Вітер на лузі», 1938, ГрС-6161, «Крим. Дорога в горах», 1937, ГрС-6162; «Біля селища Отузи. Крим», 1937, ГрС-6163), виконані в реалістичній манері.

У період Другої світової війни музей втратив значну кількість експонатів, а серед надходжень у післявоєнний період чільне місце посідають літографії на воєнну тему З. Толкачова («Освенцім», 1945, ГрС-1475, ГрС-1679, ГрС-1723 – ГрС-1725, ГрС-4547, ГрС-9717, ГрС-9957; «Квіти Освенціма», 1945, ГрС-1476, ГрС-1564, ГрС-1677, ГрС-1678; «Майданек», 1945, ГрС-1479, ГрС-1480, ГрС-1726, ГрС-1727, ГрС-1529, ГрС-1542 – ГрС-1544, ГрС-1669 – ГрС-1671, ГрС-1728, ГрС-1731), О. Сахновської («Київ», 1944, ГрС-3168, ГрС-3185, ГрС-3230; «Київ після німців», ГрС-10268 – ГрС-10271; «Київ 1944 року», 1944–1945, ГрС-3189, ГрС-3192, ГрС-3195, ГрС-3196, ГрС-3206, ГрС-3214, ГрС-3219, ГрС-3221).

Створені в 1940-х роках міські та індустріальні пейзажі О. Сахновської, яка на початку 1930-х років через переслідування українських мистців виїхала до Москви, передано музеєві після її смерті за сприяння мистецтвознавиці Л. Міляєвої. Так, частиною збірки музею стали серії авторки – «Горьківські місця на Україні» (кол. літ. 1940–1941, ГрС-2647, ГрС-2653, ГрС-2654, ГрС-2676 – ГрС-2681), «Старий Львів» (1945–1946, ГрС-1096, ГрС-1097, ГрС-3167, ГрС-10267), «Підмосков'я» (кол. літ. 1946, ГрС-2261 – ГрС-2264, ГрС-2267 – ГрС-2270), «Москва» (кол. літ. 1947, ГрС-2157, ГрС-2159, ГрС-2163, ГрС-2165, ГрС-2169, ГрС-2281, ГрС-2285, ГрС-2287, ГрС-2288, ГрС-2496, ГрС-2638), «Нова Москва» (ГрС-10261 – ГрС-10265), «Москва соціалістична» (1949, ГрС-2744, ГрС-2745, ГрС-2758), «Торфорозробка в Шатурі» (із циклу пейзажних виїздів редакції газети «Правда», ГрС-2481, ГрС-9660).

У 1950–1980-х роках до зібрання надійшов найбільший масив образотворчого матеріалу, із якого і сформовано основний фонд музейної колекції. Дипломні роботи на тему революції та громадянської війни В. Вандашовського (серія «Артем», 1963), М. Попова (серія «Похід армії К. Є. Ворошилова», 1956, ГрС-1328 – ГрС-1330, ГрС-5668), М. Туровського

(серія «Сторінки боротьби», 1960, ГрС-2924) і В. Якубича (ілюстрації до роману А. Головка «Артем Гармаш», 1967, ГрС-4316 – ГрС-4321), виконані в кращих традиціях соцреалізму, стали надбанням музею.

Упродовж цих років після численних республіканських виставок до музею потрапили літографські естампи на тему соціалістичного будівництва та трудових буднів радянської людини авторства Б. Гінзбурга (серія «Індустріальний Дніпродзержинськ», 1957, ГрС-1975, ГрС-1918; серія «Новобудови семирічки», 1959, ГрС-2928; серія «Будівництво гірничорудного комбінату Кривбас», 1961, ГрС-3050; «Верхолази», 1958, ГрС-1996; «Відпочинок», 1958, ГрС-1998), Г. Зубковського («Ставлять бурову вишку», 1957, ГрС-2078), В. Калуги (серія «На новобудовах семирічки України», 1959, ГрС-2966, ГрС-2967; «Після грози», 1958, ГрС-1972; «Ранок на рейді», 1958, ГрС-1973; «Стигне», 1958, ГрС-1974), Ю. Кутілова (серія «Київські метробудівці», 1976, ГрС-6357, ГрС-6358), В. Новиковського (серія «Люди праці», 1961, ГрС-3124, ГрС-3126; серія «Металурги Петрівки», ГрС-10155, із серії «Ранок КАМАЗа», 1975, ГрС-6017; «Ремонт мартена», 1957, ГрС-1920; «Будівництво доменної печі», 1957, ГрС-1976; «Ранок на заводі», 1958, ГрС-1995; «Концерт на будівництві», 1958, ГрС-1997), Г. Галинської («Льон», 1982, ГрС-8641), О. Возіянова (із серії «Будні села», 1976, ГрС-6373), І. Мовчан («Вишивальниці», 1967, ГрС-4328), О. Овчинникової (із серій «Свято завжди з тобою», 1971, ГрС-9968 – ГрС-9975; «Травень, червень, липень», 1975, ГрС-9976, ГрС-9977; «Маленькі камінчики», 1987, ГрС-9982 – ГрС-9985), О. Петренка (із серії «На сторожі Батьківщини», 1978, ГрС-6621).

Тема Другої світової війни залишалась актуальною і в 1960–1980-х роках, про що свідчить надходження до музею літографій Н. Лопухової (із серії «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», 1965, ГрС-7530), М. Попова (із серій «Партизанська сюїта», 1974, ГрС-6422 – ГрС-6426; «Боротьба та становлення», 1976-1977, ГрС-6427 – ГрС-6431), Г. Варкача («На захист Києва», 1982, ГрС-7825), З. Толкачова (із серії «Освенцім», 1962, ГрС-4547, ГрС-9717, ГрС-9957).

Окрім станкової графіки, фонди музею поповнились літографськими

аркушами книжкової графіки, серед яких ілюстрації К. Агніта-Следзевського до збірки С. Руданського «Співомовки» (ГрС-2172, ГрС-2180), поезій Г. Гейне (ГрС-2179, ГрС-2455), байок Д. Бєдного (ГрС-2178, ГрС-2485), твору С. Рудченка «Варвара» (ГрС-2454) – створені в 1950-х роках, обкладинка М. Туровського до новел В. Стефаніка «Кленові листки» (ГрС-5453), а також роботи Г. Галинської до драми В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1972, ГрС-5887 – ГрС-5891), А. Крвавича до українських народних дум (1986, ГрС-7842 – ГрС-7845) й графічні твори М. Попова за мотивами «Кобзаря» Т. Шевченка (1961, ГрС-6421, ГрС-6432).

У колекції музею зберігається низка портретів визначних діячів культури та мистецтв, створених майстрами графіки. Ці роботи мають культурно-історичну цінність. Зокрема, твори В. Касіяна «Портрет А. Петрицького» (1962, ГрС-8099), А. Крвавича – «Т. Шевченко» (1982, ГрС-7838), «О. Довженко» (1982, ГрС-7839), «А. Петрицький» (1982, ГрС-7840), З. Толкачова – «Портрет Л. Первомайського» (1937, ГрС-1798-1799), «Портрет О. Гончара» (1948, ГрС-5525), М. Туровського – «Портрет В. Касіяна» (ГрС-10485), «Портрет М. Дерєгуса» (1974, ГрС-10486), «Портрет народного художника УРСР М. Глущенко» (1977, ГрС-10490).

Також збагатили колекцію музею кольорові літографії Л. Треммері – «Зелене яблуко» (1980, ГрС-7865), «В інтер'єрі» (1980, ГрС-7866), «Спогад» (1983, ГрС-8138), «Гра» (1984, ГрС-8139), О. Овчинникової – із серії «Художник малює матір» (1981, ГрС-9978 – ГрС-9980).

Музей книги і друкарства України розташовано на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника в будинку колишньої лаврської друкарні, заснованої 1615 року відомим ученим, просвітником, архімандритом Єлисеєм Плетенецьким. Музей, який висвітлює історію писемності, української книги та друкарської справи, створено в березні 1972 року. Фонди МКДУ нараховують понад 60 тис. експонатів, серед 12 тис. унікальних творів книжкової графіки вагомую частину становлять літографії київських художників-графіків [44; 101]. В експозиції музею

розташовано літографський верстат для демонстрації процесу друку відбитків і за взірць використано естамп художниці Г. Галинської «Дівчина».

У колекції музею також зберігаються роботи київських художників, створені на основі фольклорно-етнографічного матеріалу: В. Ульянової (оформлення повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала», 1965, Гр-865 – Гр-869), О. Ігнащенко (за мотивами українських народних пісень, 1987, Гр-7876, Гр-7877), А. Крвавича (ілюстрації до українських народних дум, 1978–1980, Гр-7043 – Гр-7046; творів Ю. Федьковича, 1986, Гр-7681, Гр-7682, Гр-5561).

Шевченкіану в музейній збірці репрезентують літографії київських майстрів графіки: Г. Галинської («Нащо мені чорні брови», Гр-7870, «Катерина», 1989, Гр-7871), В. Гордійчука («Перебендя», «Гайдамаки», «Причинна», «Катерина», «Іван Підкова», 1987, Гр-7552 – Гр-7557), К. Агніта-Следзевського («Сон», 1963, Гр-5490, Гр-5492 – Гр-5494; «Колись-то ще во время оно... – який би ретязь ще сплести», 1963, Гр-5491), В. Куткіна («Неофіти», «Гамалія», «Єретик», літографія, асфальт, 1980, Гр-6590 – Гр-6594), М. Попова (за мотивами «Кобзаря», 1961–1964, Гр-4280 – Гр-4288).

Частина графічних творів, які надходили до музею, – це ілюстрації до радянської літератури таких художників, як З. Толкачов («Як гартувалась сталь» М. Островського, 1934, Гр-6672 – Гр-6675; «Вибрані твори» Л. Первомайського, 1936, Гр-6666 – Гр-6671), Ю. Скакандій («Жменяки» М. Томчанія, 1974, Гр-80 – Гр-83, Гр-5700 – Гр-5703), В. Радько («Мати» М. Горького, 1983, Гр-7483 – Гр-7485), М. Данченко («Пікнік на узбіччі» А. і Б. Стругацьких, 1982, Гр-5094 – Гр-5097); до української та російської класичної літератури: М. Попов (серія літографій за мотивами творчості письменників «Світ людський», 1970, Гр-5665), З. Кружкова («Пригоди синьої асигнації» Є. Гребінки, 1980, Гр-7685, Гр-7686), О. Овчинникова («Записки з Мертвого дому» Ф. Достоевського, 1983, Гр-6752 – Гр-6754), Л. Загорна («Історія одного міста» М. Салтикова-Щедріна, 1974, Гр-88 – Гр-90), також ілюстрації до світової літератури О. Петрової («Божественна комедія» Данте

Аліг'єрі, 1977, Гр-4106 – Гр-4116) і станкові серії-роздуми Г. Варкача «Пушкін на півдні» (1982, Гр-5065 – Гр-5067, Гр-7236 – Гр-7238) та «Пушкін у вигнанні» (1985, Гр-7239 – Гр-7243).

До фондів музею надійшли портрети письменників і видатних діячів, виконані київськими мистцями: З. Толкачовим (портрет Л. Первомайського до фронтиспісу його книги «Вибрані твори», 1936, Гр-6666), В. Ульяновою (портрет О. Кобилянської до книги «В неділю рано зілля копала», 1976, Гр-867), А. Крвавичем (портрет Т. Шевченка, 1982, Гр-5125), Ю. Рубашовим (образ київського князя Святослава, 1973).

Серед останніх надходжень до музею – літографії В. Мельник «Вулички Болгарії» (2010, Гр-12072), «Східний мотив» (2010, Гр-12073), подаровані авторкою після персональної виставки в музеї.

Крім оригінальних творів майстрів графіки, у фондосховищах музею зберігаються друковані видання з ілюстраціями київських художників у техніці літографії. Зокрема, примірник книги з оформленням та ілюстраціями В. Ульянової до повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (видавництво художньої літератури «Дніпро», 1966), С. Якутовича до книги Л. Толстого «Севастопольські оповідання» (видавництво «Веселка», 1984), М. Пшінки до твору М. Горького «Серце Данка» (видавництво «Веселка», 1974) тощо.

У колекції Національного музею Тараса Шевченка [103], відкритого 1949 року в Києві в колишньому палаці мецената та підприємця М. Терещенка, посіли належне місце літографії київських майстрів графіки. До музейного зібрання увійшла образотворча Шевченкіана: портрети українського поета, ілюстрації до його поезій, а також твори, які відображають сучасність та історичне минуле країни.

Чільне місце в музейній збірці належить ілюстраціям до поезій Т. Шевченка, зокрема, зберігаються твори окремих художників і альбоми групи мистців Києва. Так, до музейного зібрання увійшли літографські аркуші О. Паценка (ілюстрація до поеми «Сон», Г-155), Ф. Литвинова («Думи мої,

думи...», 1961, Г-4487, Г-4488; «Роботящим рукам, роботящим умам...», 1961, Г-4489; «Чорна хмара з-за лиману», 1961, Г-4490; «І буде день, і буде воля», 1961, Г-1855), О. Губарева («І знову я на Україні», 1955, Г-4469), В. Новиковського («Назар Стодоля», 1961, Г-1860), К. Агніта-Следзевського (ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Сон», Г-2465), М. Попова («Нехай ворог гине», Г-3419, «Тримай міцно, синку», Г-3420).

Ювілейний альбом гравюр художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» складається з кольорових літографій Л. Іванової («Княжна», Г-3548), О. Лисенко («Зацвіла в долині...», Г-3551), В. Новиковського («Варнак», Г-3552), М. Попова («Суворя юність», Г-3553), І. Мовчан («У нашій раї на землі...», Г-3554), В. Скубири («Тихо задзвонили у Києві...», Г-3556), В. Лопати («Тарасова ніч», Г-3563), А. Базилевича («Сон», Г-3564), М. Богданця («Караюсь, мучуся., але не каюсь...», Г-3565), В. Гордійчука («Титарівна», Г-3566), О. Овчинникової («Покликання», Г-3567), О. Івахненка («І мертвим, і живим», Г-3568), О. Губарева («Гамалія», Г-3571), М. Компанця («Тополя», Г-3572), які проілюстрували життєвий і творчий шлях, сторінки поезій українського генія.

Станкові твори, які зображують окремі епізоди з життя Т. Шевченка або пам'ятки, пов'язані з його іменем, стали надбанням музею. Зокрема, музейне зібрання доповнили літографії В. Касіяна (альбом «Т. Шевченко», 1939, Г-113, Г-114, Г-117, Г-118), І. Плещинського (пейзажі із серії «По Шевченківських місцях», 1935–1937, Г-166 – Г-169), Б. Гінзбурга («Т. Шевченко з дітьми», 1961, Г-1809; «Доля поета», 1961, Г-1836; «Т. Шевченко після останньої подорожі на Україну», Г-1838), В. Калуги («Т. Шевченко закликав до боротьби», 1961, Г-1847; «Кінець кріпацької держави», 1961, Г-1848), Ф. Литвинова («Шевченко на засланні», 1961, Г-4484; «Пам'ятник Т. Шевченку в Каневі», 1961, Г-4485), М. Маловського («В сім'ї», 1963, Г-2345).

У музейних фондах зберігаються оригінали літографських аркушів для альбому естампів київських художників-графіків «Києву 1500» (1982, Г-2610 – Г-2611), що складається з графічних творів, присвячених історії міста, та

портретів видатних українських діячів науки й культури. Зокрема, до збірки увійшли естампи історично-батальної, побутової тематики Ю. Рубашова «Ярослав Мудрий», М. Прокопенка «6 грудня 1240 року», І. Крупського «Тяжке минуле», Г. Варкача «На захист Києва (1941)», О. Мікори «Київ визволено», М. Маловського «Хрещатик будується (муляр І. Рахманін)», пейзаж Ю. Харькова «Монумент над Дніпром. Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945». У портретному жанрі виконали літографії художники М. Попов «Поет і філософ Григорій Сковорода», М. Компанець «Тарас Шевченко», Г. Гаркуша «Поет І. Франко і композитор М. Лисенко», В. Чебанік «Леся Українка», В. Губенко «Поети України: М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра», Г. Казаков «Академік Б. Є. Патон», М. Прокопенко «Художник В. Касіян».

Тиражні відбитки літографій багатьох київських авторів зберігаються одночасно у двох київських музеях, зокрема, В. Касіяна, І. Пещинського, Б. Гінзбурга, В. Калуги – в НХМУ й НМТШ, а твори А. Крвавича, Г. Галинської, В. Гордійчука – в МКДУ і НМТШ. Естампи К. Агніта-Следзевського, О. Овчинникової, М. Попова увійшли до колекцій трьох вищезгаданих музеїв Києва, що засвідчує високий рівень виконання, універсальність і зацікавлення їхньою тематикою.

Зауважимо, що упродовж 1990–2000-х років літографії до музеїв не надходили через низку об'єктивних причин, передусім через припинення фінансування державою закупівель творів мистецтва для поповнення музейних збірок. Таким чином, утворилась прогалина в репрезентації мистецтва літографії означеного періоду в музейних колекціях.

У фондах художніх музеїв Луганська, Полтави, Луцька та інших міст України зберігаються графічні твори київських, харківських і львівських авторів. Так, на сайті Одеського художнього музею [111] у каталожних даних виявлено літографії київських художників: К. Агніта-Следзевського, Н. Божко, В. Болдирева, Г. Варкача, Г. Галинської, Б. Гінзбурга, В. Калуги, Н. Лопухової, А. Навроцького, В. Нікітіна, В. Новиковського, О. Овчинникової, М. Попова,

Ю. Рубашова, О. Сізікової, З. Толкачова, А. Толкачової, Л. Треммері, Б. Туліна, М. Філонюка, В. Якубича, харківських мистців: В. Аверіна, Г. Бондаренка, Й. Дайца, В. Парчевського, Ю. Северина, В. Чернухи, а також львівських художників: Г. Левицької, Ю. Чаришнікова. Такий матеріал доповнює дослідження відомостями про кількісний склад літографій художників у музеях поза межами Києва.

Вивчені нами архівні документи та близько ста дипломних робіт студентів КДХІ (НАОМА) 1950–1990-х років із навчально-методичних фондів кафедри графічних мистецтв і літографської майстерні НАОМА дають уявлення про етапи розвитку літографського мистецтва київської школи графіки. На жаль, літографії довоєнного періоду не збереглися у фондах академії, що спричинено втратами під час Другої світової війни, а також репресіями 1930-х років.

Серед графічних аркушів випускників 1950-х років у академічних фондах зберігаються літографії М. Попова, М. Кириченка, О. Губарева, О. Чернеця, Л. Фейгіна, Б. Гінзбурга, виконані під керівництвом професора О. Пащенка.

Основну частину фондів кафедри графічних мистецтв становлять дипломні роботи, виконані впродовж 1960–1970-х років. Літографії випускників 1960-х років майстерень станкової (керівники – професор О. Пащенко та доцент І. Селіванов) і книжкової графіки (керівники – професори І. Плещинський і В. Касіян) представлено роботами М. Туровського, Р. Масаутова, М. Андрейчука, О. Шоломія, В. Авраменка, В. Вандаловського, О. Калачикова, І. Мацейчука, М. Компанця, М. Марісова, В. Сельвестрова, В. Крижанівського, В. Ульянової, І. Кирилова, В. Губенка, А. Жуковського. Зауважимо, що таких робіт значна кількість.

Літографські твори випускників 1970-х років майстерень станкової графіки (керівник – професор І. Селіванов) і книжкового оформлення (керівник – доцент В. Чебанік) репрезентують роботи Ю. Рубашова, Г. Галинської, О. Сизикової, В. Нікітіна, Л. Загорної, В. Ходзинського, Є. Бобрика, О. Василенко, В. Мовчана, Л. Небеленчука, Ю. Кутілова, Ю. Ларіонова.

Дипломні роботи 1980–1990-х років у техніці літографії наявні в невеликій



кількості, серед них твори В. Іванова-Ахметова, Ю. Пилипенка, В. Радька, А. Якутовича, Ю. Фірсової (керівники – професори В. Чебаник, І. Селіванов і А. Чебикін), бо літографську техніку в цей період використовували рідше.

Літографії вихованців КДХІ 1950–1980-х років засвідчують високий рівень фахової підготовки молодих мистців київської школи графіки, проте демонструють значний вплив ідеологічних настанов у обранні тематики дипломних робіт.

Збережені в музейних колекціях літографські естампи склали основу для вивчення образно-стилістичного розвитку літографії другої половини ХХ століття.

Для повноти вивчення мистецтва літографії досліджуваного періоду нами долучено ілюстративний матеріал із приватних збірок авторів. Зокрема, почерпнуто інформацію про маловідомі літографські твори мистців 1980–2000-х років А. Крвавича, В. Радька, В. Іванова-Ахметова, Ю. Пшеничного, В. Денбновецької (Файль), О. Стратійчук, А. Гоц, Д. Гриценка, Н. Савенко, Т. Коблюка, С. Гулевича, М. Завального, О. Собко.

Проаналізувавши стан вивчення фондів провідних київських музеїв і наявних збережень кафедри графічних мистецтв НАОМА, окремих приватних колекцій, можемо стверджувати, що літографське мистецтво київської школи графіки на різних етапах формування й розвитку представлене доволі широко. Літографічні роботи київських мистців, котрі утворюють значну мистецьку спадщину, стали основою дослідження маловивченого матеріалу української культури, що сприяло переосмисленню значення та ролі літографії в контексті графічного мистецтва України ХХ століття. Тому можемо зазначити, що естампи київських художників, які зберігаються у провідних музеях Києва, є важливим надбанням українського народу, заслуговують на належну оцінку мистецтвознавців і дослідників, а також на демонстрацію широкому колу глядачів і поціновувачів мистецтва.

### 1.3. Методи дослідження

Методологічною основою дисертації є комплексний підхід до аналізу культурно-мистецьких явищ у синхронній і діахронній проєкціях. З огляду на специфіку об'єкта й предмета дослідження основним методом обрано *мистецтвознавчий аналіз*, якому передують *історико-культурологічний метод*, що допомагає досліджувати твори в широкому контексті вітчизняної й світової культури різних історичних періодів і сучасного мистецтва; *хронологічно-історичний* – для реконструкції подій доби, у межах якої сформувалась київська школа літографів; *компаративний метод* – для порівняння концептуальних аналогій між особливостями вітчизняного і зарубіжного мистецького досвіду в галузі естампної графіки.

Серед методів дослідження загальнонаукової спрямованості нами насамперед застосовано *метод аналізу та синтезу*, що допоміг з'ясувати взаємозв'язки між формальними та змістовими рисами досліджуваних явищ. Використано принцип історизму для розгляду історії розвитку літографії у Києві та на теренах України в контексті світового мистецтва літографії, а також під час аналізу політичних, ідеологічних, культурних аспектів, які впливали на художній процес означеного періоду. Базуючись на методі історизму, опрацьовано відомості про історію розвитку літографії в Києві й на теренах України в контексті світового мистецтва літографії.

Для поглиблення методів наукового дискурсу застосовано принцип систематизації фактологічного матеріалу та структурно-типологічний аналіз, який допомагає виокремити найважливіші складові мистецького процесу, простежити його розвиток. На основі методів *класифікації* та *образно-стилістичного аналізу* проаналізовано твори київських художників-літографів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Герменевтичний* метод ужито для усвідомлення зв'язку між загальними тенденціями і творчою біографією в конкретному культурно-історичному середовищі, констатації того, як загальні ідеологічні та соціально-політичні впливи позначились на інтерпретуванні

фактів і подій 1930–1980-х років. Аналіз творів здійснено в такій послідовності: тема, стилістичні ознаки, композиція, індивідуальна манера, засоби виразності. Характерним для *іконографічного* методу є фокусування на контексті твору (класифікація сюжетів і мотивів, об'єднання тематичних рядів у групи).

Метод *компаративного дослідження* використано для виокремлення регіональних центрів розвитку літографії в Україні – мистецьких осередків і визначення їхніх особливостей. Методом *аналогії* встановлено подібність ознак між графічними школами Києва, Львова, Одеси та Харкова. Також виявлено спільне й відмінне у творчому підході й композиційній побудові літографій київських художників-графіків.

Структуризація матеріалу та осмислення культурно-мистецьких явищ досліджуваного періоду, прагнення дистанціюватися від усталених стереотипів спонукали до застосування *феноменологічного* та *аналітичного* підходів. Для формування загальних висновків обрано метод *синтезу*. З'ясовано загальну картину розвитку української графіки означеної доби: вона постає як складна цілісність, у ній виявлено основні лінії та позначено певні напрями, у яких розкрито детермінацію художніх явищ, що перебувають у процесі становлення і розвитку.

#### 1.4. Уніфікація термінології

**Літографія** (від грец. *λίθος* – камінь та *γράφω* – писати) – вид естампної графіки, коли малюнок виконується автором-художником чи майстром-літографом на камені спеціальними літографськими олівцями, тушшю, пером або пензлем, після хімічно-технічної обробки та нанесення фарби за допомогою спеціального ручного верстата або друкарської машини під тиском переноситься з плоскої друкарської форми (каменя) на папір. Літографією також називають кінцевий результат друку – відбиток з каменя. Таким самим терміном позначається поліграфічне підприємство, де виконується друк з каменя. Також літографією називають різновид плоского друку, у якому

матеріалом для друкованої форми слугують металеві пластини із цинку або алюмінію, а не камінь. Роботу з металевими пластинами відносять до літографії, через те що принцип обробки друкарської форми та друку подібний до роботи на камені. У літографії зображення передається на папір не з висоти, як у високому друку (гравюрі на дереві або ліногравюрі), і не з глибини, як у глибокому друку (техніках офорта), а з плоскої поверхні [160; 177; 200; 202].

*Плоский друк* – це друк з поверхні, на якій майже відсутні рельєф і заглиблення. Рисунок і пробіли – це частини форми, які друкуються або не друкуються, – лежать у одній площині. Основою плоского друку є не тільки фізичні явища, а й результат фізико-хімічних процесів, що відбуваються між матеріалом форми й речовинами, якими оброблено форму. У плоскому друку на поверхні форми повинно бути два середовища, що мають різні властивості, з яких одне – те, що утворює рисунок, – приймає на себе фарбу (гідрофільне), а інше – яке утворює пробіли між елементами зображення – не приймає фарбу (гідрофобне) [177, с. 40].

Технологічний процес виготовлення літографії, різновиди та манери літографської техніки, необхідні матеріали та інструменти описано в посібниках авторства А. Крейча [204], Г. Дж. Родса [207], К. Швайковської [208], В. Христенка [177], А. Юркевича [203] та інших.

Техніка плоского друку з каменю поділяється на *репродукційну літографію* і *художню літографію*. У *репродукційній літографії* тільки відтворюють, репродукують уже готовий оригінал, творча безпосередня робота автора-художника відсутня, оскільки завданням майстра-літографа є точне копіювання оригіналу. Тому в репродукційній літографії використовують фотомеханічний спосіб відтворення. *Художня літографія* може бути створена художником самостійно, від початку до кінця без участі репродукціоніста, тоді вона називається *автолітографією* (грец. autos – сам, самостійний) [63, с.208–209]. У автолітографії художник створює композицію безпосередньо на камені, обробляє його та друкує відбитки. Результатом праці автора стає твір образотворчого мистецтва з властивими йому специфічними особливостями, в

якому виявляється власна індивідуальна манера. Також є літографія, частину роботи над якою виконує художник, тобто безпосередньо створює рисунок на камені, а процес підготовки каменя до друку та друкування виконує майстер-літограф.

Літографію можна виконати різними способами та прийомами із застосуванням різних інструментів і матеріалів. Літографський камінь – різновид вапняку, тобто осадовна порода, що утворилась в юрському геологічному періоді, а основу її становить вуглекислий кальцій (першим почав використовувати А. Зенефельдер). Найякісніші камені для літографії добувають у Німеччині та Чехії (зонгофельдські та баварські камені), також використовують камені з Росії, Грузії, Молдови. Вони поділяються на тверді (блакитно-сірі), більш придатні для гравіювання, середні (білі) – придатні для туші та олівця, м'які (жовто-білі), які не дозволяють зобразити дрібні деталі, проте дають можливість утворювати тонкі переходи тону [177, с.41].

Залежно від роботи, камені можуть бути гладенькими або мати шорстку зернисту поверхню. Гладенькі камені використовують для роботи тушшю, для гравіювання голкою і для переведення рисунків. Камені із шорсткою зернистою поверхнею, які ще називають корінцевими, придатні для роботи олівцем і для вишкрібання по асфальту. Для зернення чи наведення «корінця» використовують сухий дрібний або крупний пісок, товчене скло чи корунд. Залежно від характеру виконання естампа роблять: дрібний корінець для робіт із тонкими штрихами і безліччю дрібних деталей, з різними тоновими співвідношеннями – середній корінець і крупний корінець для робіт із широким і грубим штрихом [207].

Для роботи на корінцевому або гладенькому камені застосовують спеціальний літографський інструмент «шабер» і сталеві голки, які дають великі можливості для обробки поверхні каменя і розширюють зображальні засоби літографії. Тому такі літографські твори являють собою лінійну графіку, в якій головним зображувальним засобом є лінії різної товщини. За допомогою цих інструментів можна коригувати роботу, зачищати зайві

штрихи, плями, робити тоншими лінії. Шабером краще усувати недоліки в роботі на гладенькому камені, а голкою – на корінцевому. Також шабер і різні за формою голки застосовуються для літографських манер – гравюра на камені й асфальт [207].

Важливим питанням для дослідження є уніфікація термінології, оскільки у фахових виданнях спостерігаємо позначення одного поняття за допомогою різних термінів. У книзі В. Касіяна та Ю. Турченка «Українська радянська графіка» [63, с. 208–209], в якій згадується літографія як техніка плоского друку, *асфальт* – різновид літографії, *автографія* – літографічна техніка. *Автографія* в інших джерелах має назву «*корн-папір*» [160]. Автор посібника «Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк» [177] В. Христенко різновиди літографії визначає техніками літографії та описує технологічний процес їхнього виконання двома основними способами – *літографським олівцем і тушшю* [177, с. 46]. Такі розбіжності в класифікації літографії дають підстави зробити висновок про відсутність у мистецтвознавців однаковості в питанні термінології на позначення різновидів літографії. Зважаючи на різні думки дослідників, для класифікації різновидів літографії ми використовуємо термін «манера».

У Новому словнику іншомовних слів подано таке тлумачення: манера (фр., букв. – вправність рук) – дерев'яна дошка з прорізними у ній малюнками, що її використовують для нанесення малюнків на тканини, шпалери [109, с.443]. У великому тлумачному словнику сучасної української мови «манера» трактується як «1. спосіб виконання дії, прийом; <...> 3. сукупність особливостей, творчих прийомів, властивих митцеві, напрямку в літературі або мистецтві, художньому творові, виконанню художнього твору» [19, с. 644]. В цьому ми вбачаємо подібність значень і відповідність для класифікації.

Отже, літографія поділяється на манери, які мають відповідні зображувальні можливості та художньо-пластичні особливості.

*Літографський олівець* – манера літографії, якій притаманна легкість і тональна просторовість, подібна до рисунку графітним олівцем (м'якими

матеріалами). Літографські олівці, як і звичайні, мають кілька ступенів твердості й розраховані на різні види каменю, залежно від задуму художника [177, с. 43]. Робота на камені з дрібним гострим корінцем дає змогу створювати сріблясті тони та поступові тональні переходи в поєднанні з невимушеними штрихами та лініями, але важче домогтися прозорості в сильних тонах. При крупному корінці навпаки – для досягнення рівних і тонких переходів потрібно вдаватися до вирівнювання нанесеного тону гостро підструганим олівцем і голкою. Естампи, виконані літографським олівцем, відтворюють нюанси світлотіньових співвідношень, градації світло-сірих і темно-сірих тонів, завдяки яким можливе моделювання форм, передання фактурності предметів.

*Розмивка тушшю* – для малювання на камені використовується спеціальна туш, у складі якої міститься баранячий жир, господарське мило, лампова сажа, віск і смола. Ця манера належить до літографії на гладенькому камені. Робота тушшю на камені подібна до виконання рисунків на папері за допомогою звичайної туші, в якій можна робити заливку частини роботи пензлем, виконувати штрихи різної товщини та на різній відстані пером, використовувати креслярські інструменти (рейсфедер, циркуль тощо). Зрідка художник-графік виконує зображення тільки пером або пензлем, але частіше вдається до комбінованих прийомів роботи з тушшю [177, с. 42–43].

Для великих площин рисунка, зокрема у плакаті, обкладинці, форзаці, роблять набризки на камінь літографською тушшю. Для набризок використовують зубну щітку з твердою щетиною, змочену в туші. Застосовувати такий прийом можна також на камені з корінцем, поєднуючи рисунок літографським олівцем із тушшю.

Одним із різновидів цієї літографської манери є кольорова заливка, але вона має менше зображувальних можливостей, ніж кольорова літографія, виконана літографським олівцем на камені з корінцем, і поступається їй у виразності.

*Кольорова літографія* – хромолітографія (грец. *chromos* — колір, барва), яка виготовляється за допомогою кількох каменів (змішування відбувається за

допомогою накладання однієї на одну фарб різних кольорів). Така манера має найбільший діапазон зображувальних можливостей і засобів для здійснення творчих задумів у сенсі передання тональних й колірних співвідношень, характеру і матеріальності об'єктів зображення. Спочатку друкували літографії двома фарбами, з яких основною була чорна, а інша – сірувато-вохриста або рожево-вохриста – слугувала для підкладки. Згодом друкувались літографії з більшою кількістю кольорів – від трьох до п'яти, саме кольору надавалося важливе значення, він був органічною частиною композиції та брав участь у побудові форми зображення [177; 199].

У кольоровій літографії для кожного кольору виготовляється своя друкована форма – камінь. Рисунок наноситься на відповідний камінь, цей колір може звучати як самостійно, так і в складі інших кольорів способом накладання одного на інший. Для регулювання насиченості кольору рисунок роблять сильнішим чи слабшим за тоном літографським олівцем або роблять заливку тушшю. Твори такої манери мають живописні властивості або декоративне звучання, залежно від використаних інструментів і художніх прийомів.

*Асфальт* – манера літографії з використанням асфальту, до складу якого входять викопні смоли, що походять від затверділої нафти. Асфальтом (сирійський асфальт вважається найкращим), розчиненим скипидаром покривають площину літографського каменя, а місця, які мають бути на відбитку білими, вишкрібають ножом, шабером і голками [207]. Процеси підготовки каменя до друку – звичайні. Зображення, виконане в манері асфальту, більше нагадує прийоми офортної техніки мецо-тинто. Основними зображувальними характеристиками асфальту є насиченість глибини чорного кольору та його контрастність до білої лінії або плями, утворення м'яких тональних переходів. Комбінуючи різні прийоми вишкрібання з роботою олівцем і тушшю, можна досягти виразної живописності поряд із чистим гострим штрихом.

*Гравюру на камені* виконують на твердих породах синього каменя. На



поверхні гладенького шліфованого каменя, покритого фарбою з лампової сажі та гуміарабіку, гравірують зображення голкою. Закінчену гравюру натирають жирною фарбою, розведеною на оліфі, камінь змивають вологою ганчіркою, висушують і втирають у штрихи літографську фарбу. Друкують на зволоженому папері, який приймає на себе фарбу зі штрихів. Для більшого тиражу відтиск переводять на інший шліфований камінь і друкують, як рисунок пером [160, с.66-67]. Гравюру на камені вважають одним із найскладніших видів літографської техніки, яка потребує навичок і досвіду роботи в літографії. Характерними рисами цієї манери, яка за чистотою та гостротою штриха може позмагатися тільки з гравюрою на сталі або міді, є наближення до лінійної графіки з її ажурністю, чіткістю і тонкістю ліній.

*Корн-папір* – це манера, зручна для тих, хто виконує рисунок поза межами літографської майстерні (з натури, на пленері), оскільки зображення створюють на папері, а потім переносять на камінь. Проте папір для передруку спочатку покривають емульсією на основі рослинного чи тваринного клею або пшеничним чи рисовим крохмалем. Рисунок виконують літографським олівцем або тушшю, зволожують зворотний бік паперу, завдяки властивості перебивання робота передруковується на камінь [160, с.64].

*Змішана техніка* – манера, яка поєднує кілька літографських технік, вона може виконуватись і на гладенькому камені, й на корінцевому. Для того, щоб композиції були виразнішими, багатшими і для максимального розкриття зображувальних можливостей літографської техніки, художники-графіки не обмежуються однією технікою.

Так, на каменях із зернистою поверхнею набризкування тушшю може поєднуватись із олівцем, але частіше бризки роблять не на чистий камінь, а на виконане олівцем легке тонування (тушування). Робота пером як самостійна техніка на корінцевому камені не застосовується, вона може бути допоміжною: пером можна зробити тонкі лінії та штрихи, які неможливо провести олівцем. Також пером можна виправляти окремі елементи, перовий штрих може поєднуватись із тонуванням (тушуванням) олівцем. Легке рівномірне тонування

(тушування) олівцем виконується способом протирання каменя фланелевою тканиною або замшею, натертою ребром літографського олівця. Такий прийом дає можливість художникам-літографам отримати сріблясті тони, на сірому тлі можна рисувати тушшю і олівцем. Легкий тон можна отримати також, рисуючи добре відшліфованою бічною частиною стержня олівця. Щоб одержати світлі та білі місця, використовують шабер або голку, якими можна вишкрібати, робити полиски. Але такий прийом дозволяє одержати лише обмежену кількість відбитків. Крім тонких розтушовувань і штрихувань, виконаних олівцем, у естампах застосовують рисунок пензлем і роблять заливки тушшю, а в окремих місцях, де цього вимагає рисунок, деякі елементи продряпуються голкою.

Експериментуючи з літографською технікою, художник і викладач КДХІ М. Попов винайшов новий спосіб виконання літографії – *рисунок кислотою* з розчином декстрину. Протравлені кислотою місця на зерненому камені стають білими та фактурними, лінії непередбачено розпливаються, створюючи розмитий контур. Цю манеру він описав у статті «Технічні можливості сучасної літографії» [119], де пояснено послідовність виконання такої літографії та як досягти потрібного ефекту.

На сьогоднішній день розмаїття видів літографського друку збагачується новими можливостями, впроваджуються новітні види плоского друку. Так, *силіграфія* виникла наприкінці 1960-х років у США внаслідок експериментів з плоским друком і поступово вдосконалюється. Ця техніка, на відміну від традиційної літографії, не потребує використання шкідливих розчинників і води, спеціального літографського обладнання для друку. Крім того, вона придатна для комбінування з іншими графічними техніками, має високі можливості для тиражування. Самі зображення чіткіші та виразніші, ніж у традиційній літографії [161]. Також до плоского друку належить техніка *мокуліто*, винайдена в Японії наприкінці ХХ століття. У цій техніці як друкарську поверхню використовують фанеру, а рисунок наносять на дошку за допомогою літографських матеріалів, також можливе поєднання плоского

друку з високим [159].

## Висновки до розділу 1

Проведений історіографічний аналіз праць, присвячених українському графічному мистецтву досліджуваного періоду, засвідчив відсутність належного фахового опрацювання теми літографії київської школи графіки у вітчизняному науковому дискурсі. Літографії київських мистців здебільшого розглядалися фрагментарно лише в мистецтвознавчій літературі загального характеру в контексті українського графічного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття, у періодичних виданнях, каталогах виставок та під час аналізу творчого доробку окремих мистецьких особистостей. Відтак постала необхідність комплексного вивчення літографського мистецтва київського осередку як особливого явища в українському графічному мистецтві.

Найбільша колекція літографій київських мистців станкової та книжкової графіки була виявлена у фондосховищах НХМУ, де зберігаються у значній кількості літографії авторства О. Сахновської, З. Толкачова, О. Овчинникової, М. Попова, а також менше десятка – К. Агніта-Следзевського, В. Бури-Мацапури, Г. Галинської, Б. Гінзбурга, В. Касіяна, А. Крвавича, В. Новиковського, І. Плещинського, М. Туровського, В. Юнга, В. Якубича, а також по одному чи декілька творів авторства Л. Треммері, О. Петренка, І. Мовчан, Н. Лопухової, Ю. Кутілова, В. Калуги, Г. Зубковського, О. Возіянова, Г. Варкача, В. Вандаловського. У колекції МКДУ знайдено меншу кількість літографій художників-графіків київського осередку, серед них численними є естампи Г. Варкача, О. Петрової, М. Попова, Ю. Скакандія, З. Толкачова, менш численними – К. Агніта-Следзевського, В. Гордійчука, О. Данченка, О. Ігнащенко, А. Крвавича, В. Куткіна, О. Овчинникової, В. Ульянової, а також поодинокі графічні аркуші О. Мікори, Г. Галинської, Л. Загорної, З. Кружкової, В. Радька, Ю. Рубашова, В. Мельник. Найменша кількість літографій київських майстрів графіки знаходиться на збереженні в

НМТШ – окремі твори й у складі ювілейних альбомів. Серед них більшу частину становлять літографські твори Б. Гінзбурга, Ф. Литвинова, В. Новиковського, М. Попова.

Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв і літографської майстерні НАОМА нараховують до ста літографій навчальних і дипломних робіт, виконаних у 1950–2000-х роках, які є неоцінним джерелом для вивчення літографського мистецтва київської школи та свідчать про високу фахову підготовку студентів.

Музейні зібрання дають можливість простежити стилістичний розвиток мистецтва київської літографії окресленого періоду і його жанрове розмаїття, проаналізувати образно-художню структуру творів, композиційні прийоми та способи друку. Проте самих музейних колекцій виявилось недостатньо для цілісного уявлення про мистецтво київської літографії через брак матеріалів пострадянського періоду. Для заповнення цієї прогалини, що стосується літографій періоду 1990–2000-х років, було долучено матеріал із приватних збірок. Ознайомлення з ним істотно розширило межі дослідження, поповнивши його досі невідомими творами. Авторські інтерв'ю з мистцями сучасності збагатили дисертаційну роботу важливою інформацією про мистецьке життя Києва досліджуваного періоду.

Загальна методологія дисертаційної роботи базується на використанні широкого спектру наукових дослідницьких методів і підходів, серед яких: *мистецтвознавчий аналіз* – використаний для дослідження образно-художніх та стилістичних особливостей літографій київських художників другої половини ХХ – початку ХХІ століть; *метод історизму* – для розгляду історії розвитку літографії у Києві та на теренах України у контексті світового мистецтва літографії, а також під час аналізу політичних, ідеологічних, культурних аспектів, які впливали на художній процес означеного періоду; *системний підхід* – для систематизації фактологічного матеріалу; *компаративний метод* – для виділення основних регіональних центрів розвитку літографії в Україні, у такий спосіб було виявлено спільне й відмінне

у творчому підході, композиційній побудові літографій київськими художниками-графіками на різних етапах розвитку; *дедуктивний метод* – для з'ясування загальних закономірностей мистецького досвіду, *індуктивний метод* – для узагальненні нових наукових спостережень; метод *стилістичного аналізу* – при визначенні індивідуальної творчої манери; *іконографічний* метод – для систематизації тематичного репертуару; *герменевтичний* метод – для виявлення зв'язку між загальними тенденціями у культурно-мистецькому просторі означеного періоду та творчим доробком художника-графіка; *феноменологічний* метод – для дистанціювання від усталених стереотипів; *метод синтезу* використано для формування загальних висновків.

Вивчення трудомісткого процесу друкування літографії, способів, різновидів і манер техніки плоского друку, інструментів і матеріалів, які використовуються для виготовлення естампів, дають широке уявлення про характерні особливості, виражальні засоби літографії.

## РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОГО ОСЕРЕДКУ В НАЦІОНАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

### 2.1. Історичні передумови виникнення техніки літографії в Україні

Літографія як спосіб плоского друку виникла наприкінці XVIII століття випадково й спершу не мала художнього значення, проте стала відкриттям у графічному мистецтві та поліграфії. Винахідником літографської техніки вважають уродженця Праги композитора Алоїза Зенефельдера, який у 1796 р. вирішив видавати свої п'єси самостійно, оскільки мав потребу у швидкому і дешевому способі друкування нот [177].

У виданні «Die Lithographie» («Літографія») німецького мистецтвознавця М. Фрідлендера [202] висвітлено історичні передумови виникнення нової друкованої техніки. Так, він зацентрував на тому, що після експериментів – пошуку засобів друку – А. Зенефельдер використав камінь-пісковик, який слугував йому для розтирання фарби, та спеціальну туш. Зробивши напис на камені, він протравив його азотною кислотою: шрифт, написаний тушшю, добре протистояв кислоті, увібравши жирну фарбу. Отримавши відбитки на папері, композитор скористався можливістю тиражувати свої твори [202]. Композитор присвятив усе життя дослідницькій діяльності в галузі плоского друку і зосередився над удосконаленням літографської техніки, яку тоді називали «хімічним друком», використовуючи власноруч виготовлений верстат і домогшись того, що відбитки ставали чіткішими й точніше відтворювали оригінал.

М. Фрідлендер дослідив еволюцію літографії в Європі і стисло схарактеризував її найістотніші досягнення. Він зазначив, що у Великій Британії перший літографський заклад започатковано 1801 року, а 1803 року в Берліні новим технічним досягненням захопилися німецькі художники [202].

Технології друкування літографій ускладнювалися: 1805 року А. Зенефельдер використав для плоского друку металеві пластини, згодом

запровадив тоновий друк, а в 1807 році – кольоровий [202]. Пізніше винахідник замінив важкі літографські камені штучними дошками, вкритими каменеподібною масою. Винахідник не зупинявся на досягнутому, полегшивши технологію друку естампів завдяки сконструйованій моделі літографського верстата, в якому зволоження та накочування фарби на камінь здійснювалось автоматично машиною і який приводився в дію за допомогою водяного приводу [207]. А. Зенефельдер видав підручник для літографів «Повний курс літографії» (1818), у якому розповів про відкриття «хімічного друку» і докладно описав процес виготовлення та друкування літографій [202]. Цей винахід поширився по всьому світі, ставши надбанням художників для презентації графічних творів, використовувався державними і приватними установами для виготовлення навчальних шкільних посібників, розмноження документації, репродукування творів мистецтва. Дешевша техніка літографії (порівняно з офортом і гравюрою на металі) мала перевагу в створенні більшого накладу, а це сприяло її широкому застосуванню в друкарнях.

Про розповсюдження літографії на теренах України, територія якої на той час перебувала в складі Російської та Австро-Угорської імперії, дослідили мистецтвознавці А. В'юник у виданні «Українська графіка XI – початку XX ст.» [171] і Б. Бутник-Сіверський у науковій розвідці «Літографська справа на Україні в середині минулого віку» [14]. Першу відому літографію в Україні засновано 1822 року у Львові на Личаківській вулиці, 98 при друкарні братів Йозефа і Петра Піллерів [171, с. 17]. Згодом створено літографську майстерню у львівському Ставропігійському інституті (братстві), де працювали львівські художники-графіки А. Ланге, К. Ауер, Й. Свобода, Т. Зихович, М. Стенчинський, які є авторами серій і окремих пейзажів із краєвидами Галичини [171, с. 17]. Серед робіт, виконаних у ставропігійській літографії для державних і громадських установ, трапляються ноти, абетка, а також художні літографії та портрети. Львівський дослідник М. Опалек у публікації «Litografia Lwowska 1822-1860» («Львівська літографія 1822-1860») [206] зібрав добірку літографованих пейзажів Львова, які мають етнографічне та культурно-

історичне значення і свідчать про рівень розвитку української літографії ХІХ століття.

На той час літографська техніка поширюється й у південній частині України, зокрема, у Миколаєві при Чорноморському гідрографічному депо. 1829 року техніка літографії з'явилася в Одесі у приватній літографії художника О. Брауна, який переводив на камінь роботи одеських художників [171, с.17]. Пізніше розпочинають діяльність К. Басоллі, А. Фацарді, К. Аніскевич, В. Тіль та інші. Серед продукції одеських літографів вагоме місце належить кольоровим літографіям із краєвидами Одеси, Херсона, Криму, які друкувалися здебільшого у дві фарби, відбитки мали чорний контур і фонову «підкладку». Також літографуються портрети й титульні сторінки до одеських альманахів [171, с. 18].

1835 року засновано літографську майстерню в Харкові, де друкували ілюстровані наукові видання Харківського університету, літературні збірники й альманахи, краєвиди Харкова [171, с. 17]. Ілюструванням видань займалися Г. Охріменко та М. Башилов, який виконав літографські портрети українських письменників Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського та козака С. Климовського. Харківськими літографами стали приватні підприємці С. Греков, П. Бутенко, О. Биковський, І. Богданов, які видавали естампи з краєвидами Слобідської України [171, с. 17].

1838 року комплект літографського обладнання був отриманий Київським університетом св. Володимира, а першим університетським літографом був А. Деренговський [14, с. 295]. У 1844 році швейцарець І. Борель намагався відкрити в Києві приватну літографію, щоб друкувати краєвиди Києва. Того часу також засновано приватні літографії А. Гаммершмідта, І. Давиденка, Й. Белецького, М. Сементовського і Й. Вальнера, яким сприяв попит на краєвиди Києва та його околиць [14, с. 296–299]. Естампи побутового жанру, створені під впливом академізму та на основі етнографічного матеріалу, виготовляв А. Ланг – викладач малюнку Київського інституту шляхетних дівчат [171, с. 18].



Водночас зауважимо, що твори літографського мистецтва України першої половини XIX століття здебільшого мали утилітарний характер і зажили популярності серед населення передусім завдяки ретельному технічному виконанню, реалістично зображеному краєвиду з точним відтворенням перспективи, плановості й світлотіньових співвідношень, панорамності. Літографія була максимально наближена до копії або фотографічного зображення визначних пам'яток, що радше мало історико-культурну цінність, ніж художню.

Вагомий внесок у формування київської школи літографії був зроблений літографією Києво-Печерської лаври, заснованою 1866 року [79]. Із другої половини XIX століття літографська продукція остаточно витіснила ксилографію і металографію як засіб друку. Високоякісні роботи, виконані в літографії Києво-Печерської лаври, заслуговували на увагу. Також друкарня уславилась створенням багатоколірних зображень на ґрунтованому полотні. Серед приватних закладів мала значні можливості друку типографія і літографія В. Фронцкевича, заснована 1867 року в Києві [115, с.16–18].

Усі наявні в Україні літографські майстерні до 1870 року користувалися літографськими верстатами та друкували свою продукцію вручну. Перші літографські машини в Україні з'явилися в 70-х роках XIX століття. Одним із перших установив літографську машину в Україні С. Кульженко, який придбав її 1873 року в Петербурзі. 1880 року він відкрив нову друкарню, оснащену новітнім обладнанням (фототипією, гальванопластиком, словолитнею) для виготовлення книжок, альбомів, календарів, листівок тощо [18].

1888 року кількість літографій зросла до сімнадцяти, вони діяли при кожній друкарні, що давало змогу виготовити книжку на одному підприємстві, тобто: в друкарні – текст, а в літографії – ілюстрації. Друкарські та літографські твори, виготовлені на підприємствах С. Кульженка, здобували нагороди на численних виставках із друкарства – велику срібну медаль на Всеросійській виставці в Москві (1882), срібну і бронзову медалі в Одесі (1886), срібну медаль у Петербурзі (1895), першу золоту та срібну медалі в Нижньому Новгороді

(1896) [9, с.19].

Підготовку фахівців для друкарської справи в Україні було розпочато 1903 року в Школі друкарського мистецтва, яку в Києві заснував син С. Кульженка – В. Кульженко. Фірма Кульженків видавала книжки з різних галузей знань і мистецькі альбоми, які вирізнялися високою поліграфічною якістю і художньою довершеністю. У 1917–1919 роках у друкарні В. Кульженка виготовляли паперові гроші, марки й інші державні папери Української Народної Республіки та Гетьманату. Після громадянської війни друкарню В. Кульженка націоналізували, а сам видавець став викладачем поліграфії в Київському художньому інституті [71].

Таким чином, простеживши генезу розвитку літографії від її витоків і поширення Європою і Україною, визначаємо основні напрямки розвою плоского друку: перший – поліграфічний як спосіб розмноження та репродукування документів, літератури, творів мистецтва, цінних паперів тощо, другий – авторський художній, який мав творчу складову. Також виникненню (становленню літографії сприяли певні історичні передумови та низка чинників:

- потреба легшої (простішої та дешевшої технології виготовлення естампів, а літографія потребувала менше затрат часу на створення твору на друкарській формі, ніж гравюра та офорт;

- здатність точного реалістичного світлотіньового відтворення зображень, рисунків, написів, репродукування творів живопису, можливість кольорового друку з передаванням градацій кольорового тону;

- володіння значними зображувальними можливостями, широким діапазоном художніх засобів; літографія могла імітувати техніки – олівець, вугілля, туш, перо, акварель, пастель тощо, що надавало їй перевагу над іншими друкованими графічними техніками.

Також варто зауважити, що з моменту виникнення техніки плоского друку з кінця XVIII до початку XX століття художня літографія зазнала значних змін стилістичних систем: від класицизму до модернізму. Художні можливості

літографії широко використовували мистці академічного й реалістичного напрямів, художники-романтики, імпресіоністи, постімпресіоністи, художники епохи модерну та авангарду.

## **2.2. Виникнення літографських шкіл на теренах України в першій половині XX століття**

У першій половині XX століття формуються визначні українські графічні школи на основі вищих мистецьких навчальних закладів у Києві, Харкові, Одесі та Львові. Однією з найпотужніших і найчисленніших графічних шкіл стала харківська, яка згуртувала знаних майстрів і фахівців своєї справи.

Важливою подією в мистецькому житті Харкова було створення 1912 року художнього училища, підпорядкованого Петербурзькій Академії мистецтв. А 1921 року відкрито Харківський художній технікум підвищеного типу, який існував на правах вищого навчального закладу [55]. О. Лагутенко у праці «GRAPHIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття» зазначає: «У Харківському художньому технікумі від 1922 року графічною майстернею керував В. Єрмилов, а від січня 1925 року тут розпочав свою роботу випускник майстерні М. Бойчука в УАМ І. Падалка. Ці два художники стали фундаторами двох напрямів харківської графічної школи – одна тяжіла до європейських авангардових течій, передовсім до конструктивізму, друга – до розвитку такого національного явища, як бойчукізм» [82, с. 98–99]. Згодом, 1927 року, на базі технікуму розпочав діяльність художній інститут, що 1963 року був реорганізований у Харківський художньо-промисловий інститут (ХХПІ). У Художньому інституті було організовано кафедру графіки, де успішно проводили навчання відомі українські художники Б. Бланк, Г. Бондаренко, Й. Дайц, О. Маренков, В. Мироненко, І. Падалка, В. Селезньов, М. Фрадкін та інші. У повоєнні часи плідно працювала школа літографії під керівництвом Г. Бондаренка [55].

На мистецькій арені Харкова 1920-х – початку 1930-х років відбувались

бурхливі події, активна виставкова діяльність і колаборація творчих сил. Різноманітні художні стилі й напрями органічно поєднувались, синтезувались та, проростаючи на національному ґрунті, утворювали складну образно-художню систему.

Зокрема, авангардистські формальні принципи, художні стилізації, декоративізм переплітались у творчості художників харківського об'єднання авангардистів «Спілка семи». В. Бобрицький, один із її членів, виконав у техніці автолітографії ескіз декорації до другого акту містерії «Буале знову на землі» (1918), який має виразні ознаки кубофутуризму [82, с. 88]. У творі поєднуються геометризовані площини (розташовані по діагоналі й сконструйовані під декількома кутами зору), узагальнені форми і силуети міста.

Незвичною композиційною будовою вирізняється літографія О. Довгалья, вихованця бойчукіста І. Падалки, «Жінка розпалює піч» (1927) (іл. 2.2.1). Діагонально у форматі горизонтальної композиції розташована динамічна та монументальна постать жінки, яка нахилилась біля печі й роздмухує вогонь. У творі «Червоноармійці» (1927), у якому проявилися формалістичні шукання автора, виступають лаконічні, узагальнені образи бійців, наближені до стилістики примітиву. У період 1930–1940-х років О. Довгаль виконав кольорові літографії – «Т. Шевченко пише автопортрет», «Т. Шевченко в Петербурзі серед представників літератури, мистецтва і науки» (обидві – 1939); серії літографій «Соціалістичний Харків» (1934–1937), «Класики світової культури» (1939), «Дорогами війни» (1942–1944). Зокрема, в міських пейзажах «Соціалістичний Харків» художник обирає несподівані ракурси, узагальнено та стилізовано трактує архітектурні краєвиди.

М. Зубар, також учень І. Падалки, виконує літографію «Революційний патруль» (1920-ті роки), яка нагадує театральну постановку з декораціями. Промінь світла виявляє (вихоплює чорні силуетні зображення червоноармійців і вершника на тлі геометризованої, схематично окресленої вулиці міста [157, с.188]. Дослідниця школи М. Бойчука Л. Соколюк зазначає: «Представники школи Падалки продовжували дотримуватись засад бойчукізму, відчувати себе

представниками нового, революційного мистецтва України» [157, с. 208]. Таким чином, вони, виконуючи завдання, продиктовані владою, використовували нові виражальні засоби.

У творчості художників Харкова на тлі загальних мистецьких процесів 1930-х років відбулися зміни вектора розвитку й тенденції переходу від авангардних пошуків до реалістичного напрямку. Одним із представників харківської школи графіки став Й. Дайц (член АРМУ та СХУ), який часто застосовував літографію у книжковій і станковій графіці. Ранні твори мистця вирізняються імпресіоністичною манерою виконання, пізні – реалістичною, заснованою на методі соцреалізму, який набув поширення у другій половині 1930-х років. Авторству художника належать ілюстрації до оповідання М. Брука «Міреле» (1939) і оформлення книжок для дітей на замовлення видавництва «Молодь» – п'єси-казки І. Кочерги «Цар Салтан» (1945), Н. Забіли «Чарівна хустка» (1946) (іл. 2.2.2), казок Г. К. Андерсена (1947), М. Горького «Дитинство» (1947), виконані в техніці кольорової літографії. Також він створив естампи до ювілейних альбомів, присвячених О. С. Пушкіну (1937), Т. Г. Шевченку (1935–1938), та аркуші «Містечко» (1927), «На Перекопі» (1939), серії автолітографій «Народ у війні» (1942–1946), «Підпілля» (1946) та інші [4]. Мистець заявив про себе як вправний рисувальник, майстер динамічних сцен і психологічних характеристик героїв. Й. Дайц активно вивчав літографські техніки, роблячи замітки, виписки, збирав бібліографію з теми, вивчав початки виникнення літографської техніки на теренах України, конспектував підручники з літографії [213; 214].

Заслуговує на увагу творчість харківського художника-аніمالіста В. Аверіна, основною графічною технікою якого була літографія. Художник із 1925-го року – член АХЧУ та учасник численних художніх виставок. Однією з ранніх робіт, у якій проявився хист майстра графіки, став альбом «Звірі зоосаду» (1929), виданий Першою літографською друкарнею ДВУ ім. Г. І. Петровського. Літографії, виконані в олівцевій манері, вирізняються високим художнім рівнем, майстерністю виконання, знанням анатомічної

будови тварин. Упродовж життя, виконуючи рисунки та літографії, В. Аверін аналітично вивчав тварин, звертаючи увагу на їхні звички, поведінку та характерні особливості. У літографіях «Тигриця» (1929), «Куниці» (1936) (іл. 2.2.3), «Бій оленів» (1936), «Жучка» (1941), «Старий хряк» (1945), ілюстраціях до книги Е. Сетона-Томпсона «Дикі у себе вдома» (1938) майстерно передано фактуру та пластику руху тварин. У ілюстраціях до дитячої літератури – «Казки про розумного зайця» (1939), «Рукавичка» (1936), казки І. Франка «Лисичка і журавель» (1940) – звірі олюднюються, глибше осмислюється їхній характер, проводяться аналогії з рисами характеру і поведінкою людей. Мистець, таким чином, унікав накинута державою тем, працюючи в своєму улюбленому жанрі. У творчій спадщині художника фігуративні композиції трапляються рідко. Зокрема, у літографіях «Доярка» (1945), «Свинарка» (1945) художник поєднав анімалістичний мотив із зображенням постатей людей, висвітлюючи затребувану тему того часу – прославлення людини праці.

У жанрах пейзажу, портрета в літографській техніці в реалістичному напрямку працювали харківські художники: М. Бланк – «Донбас» (1949); П. Борисенко – «Портрет майстра літографії, поліграфіста І. Іванова» (1939).

Харківські художники-графіки долучились також до образотворчої Шевченкіани, ілюструючи в літографіях біографічні сторінки українського поета. Зокрема, до ювілейного альбому «Тарас Шевченко» до 125-річчя з дня народження увійшли літографічні аркуші – В. Аверіна «Шевченко серед представників революційно-демократичної літератури»; О. Довгаля «Тарас Шевченко пише автопортрет», «Т. Шевченко в Петербурзі серед представників літератури, мистецтва та науки» (кольорові літографії, 1939); М. Дерегуса «Т. Шевченко в науці у дяка» (1937), «Тарас слухає оповідання свого діда» (1938); Б. Бланка «Малий Тарас малює в бур'янах» (1939); П. Горілого «Т. Шевченко в майстерні у К. Брюллова», «Портрет Т. Шевченка останніх років життя» (1939); В. Мироненка «Зустріч Шевченка з сестрою Яриною» (1939); С. Бесєдіна «Т. Г. Шевченко в казематі» (1938), «Т. Шевченко і його

друг негр-актор А. Олдрідж» (1939). Графічні твори основані на академічній школі рисунку та виконані відповідно до принципів соціалістичного реалізму.

М. Дерегус працював у галузі книжкової графіки, виконав ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського (1936), у яких із дотепністю, сатирою, гіперболізацією і театральністю розкриває побут українського суспільства у XVIII столітті, повною мірою передає зміст літературного твору (іл. 2.2.4).

1930 року до Харкова, на той час столиці республіки, було переведено з Києва поліграфічний факультет Київського художнього інституту (КХІ), у зв'язку з реформою середньої та вищої індустріально-технічної освіти, за Постановою урядової підкомісії О. Р. Шмідта від 8 квітня 1930 року та Ухвалою Раднаркому України від 29 червня 1930 року. Об'єднавшись із поліграфічними факультетами Харківського та Одеського художніх інститутів, факультет став базою для створення Українського поліграфічного інституту [62, с. 327]. В. І. Касіян брав участь у його організації та відкритті, працював викладачем в Українському поліграфічному інституті, був заступником директора Харківського художнього інституту [169, с.91-92].

У другій половині ХХ століття харківські мистці, здобувши вищу мистецьку освіту в Харківському художньому інституті, виконували літографські твори станкової та книжкової графіки, презентували їх у виставкових залах Спілки художників УРСР і Міністерства культури УРСР. До літографів харківської школи графіки належать В. Парчевський, А. Базилевич, Ю. Северин, В. Чернуха, О. Яковенко, Л. Вереца, Н. Вележаєва, В. Петрова та багато інших [95].

Харківська школа графіки, як і інші школи, зазнала значного впливу тоталітарної держави на мистецтво, що обмежувала творчу свободу численними табу. Дослідник О. Роготченко зауважує: «Повоєнний період різко відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрямки, під гаслами якої пройшла перша половина 1930-х років, аж до утвердження у другій половині державного методу соціалістичного реалізму. Художня творчість, і в першу чергу графічна, як найбільш масова,

відчуває стовідсоткову підпорядкованість державному замовленню і державному контролю» [145, с. 248]. Тому харківські мистці в літографіях висвітлювали теми, накинута державою, відповідно до вимог часу. Характерним для другої половини 1930-х – 1950-х років була стандартизація мислення, наслідування реалістичних традицій у мистецтві, звернення передусім до індустріального пейзажу, теми соціалістичної розбудови, побутових сцен, також батального та історичного жанрів.

Одним із літографських осередків України на початку ХХ століття стала майстерня плоского друку, що діяла на базі Одеського художнього училища, яке, своєю чергою, бере початок із Одеської рисувальної школи – найстарішого художнього закладу України, заснованого 1865 року [61]. У революційний 1917 рік училище реорганізували спочатку у «Вільні художні майстерні», потім у «Державні виробничі майстерні» і пізніше – у Вище художнє училище. До 1924 року училище перейменували в Політехнікум образотворчих мистецтв (ПОМ), який готував майстрів широкого профілю: художників-монументалістів, поліграфістів, станковістів. У 1930 році одеський ПОМ перейменовано в Одеський художній інститут (ОХІ), але в цьому статусі навчальний заклад перебував лише до 1934 року, потім знову став училищем [61].

Відомості про витоки та формування школи графіки Одеси висвітлено в науковій розвідці О. Пунгіної «Вклад Володимира Заузе у розвиток графічних видів мистецтва на півдні України» [134]. В. Заузе – визначна постать у історії розвитку одеської літографічної школи першої половини ХХ століття. З 1920 по 1931 рік він керував поліграфічною майстернею одеського ПОМ та графічною майстернею ОХІ [134, с. 177–180]. На той час країні не вистачало художників-поліграфістів, тому головне завдання відділення полягало в підготовці фахівців друкарської справи. Навчальна програма мала чотири напрями: ксилографія і ліногравюра, офорт, літографія та поліграфія. У 1927 р. на пропозицію В. Заузе у ПОМ було виписано з-за кордону офортний верстат, згодом інститут придбав ще два літографські верстати «Краузе». Для виробничого ознайомлення



студентів із літографською технікою запросили майстра-літографа. Працюючи над організацією і повноцінним устаткуванням поліграфічної майстерні, В. Заузе прагнув дати студентам насамперед практичні знання та навички. У майстерні інституту виготовляли книжки, друкували афіші, плакати та твори ужиткової графіки. Обов'язковими були екскурсії до друкарні, літографії, словолivarні з метою ознайомлення з усіма видами і процесами виробництва. Графічна майстерня в стінах інституту поступово перетворилася на поліграфічне відділення [134, с. 177–180]. В. Заузе нечасто працював у літографській техніці, проте відомі окремі його літографії, серед них – «Барикади 1905 року» (1925), яка вирізняється значною мірою узагальнення, використанням тонових контрастів і силуету.

Учнями В. Заузе були О. Постель, М. Зайцев, які працювали в різних графічних техніках, також використовували літографію відповідно до поставлених завдань. Зокрема, в творчому доробку О. Постеля є літографія на тему Другої світової війни «Епізод оборони Одеси» (1944), яка має чітку композиційну будову та вирізняється використанням лаконічних художніх засобів.

М. Жук – виразний представник тенденцій модерну в українському мистецтві, був викладачем графіки, керівником графічних і керамічних майстерень ОХІ (1925–1932), членом АРМУ. 1925 року він створив у стилістиці модерну низку літографованих портретів визначних українських діячів культури, зокрема літераторів П. Куліша, Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського (іл. 2.2.5), Марка Вовчка та Лесі Українки [84, с. 31] із влучною характеристикою та індивідуалізованим трактуванням їхніх образів. Портретовані зображені на умовному декорованому або стилізованому пейзажному тлі, що збагачує композицію творів і виявляє характерний прийом стилю модерн.

Визначний графік, який навчався в цьому навчальному закладі, – Г. Бондаренко, автор літографій, пов'язаних із біографією Тараса Шевченка, «Т. Г. Шевченко в Орській фортеці» (1939) (іл. 2.2.6), «Т. Г. Шевченко серед

селян» (1939), що вирізняються конструктивною чіткістю рисунку, тонким моделюванням форм, вивіреною композиційною будовою. Композиції «Похорон Вакуленчука» (1940) і «1918 рік. Партизани» (1948), присвячені революційним подіям, – драматично піднесені й емоційно напружені. У творчому доробку мистця є низка літографій – серії індустріальних і епічних пейзажів «Донбас» (1945–1947), «Дніпро» (1947). Г. Бондаренко продовжив працювати в реалістичному напрямку в літографській техніці у 1950–1960-х роках, із 1945 по 1969 роки він викладав у ХХПІ.

Одеська школа літографії нечисленна, не отримала значного розвитку в другій половині ХХ століття після того, як ОХІ втратив статус закладу вищої освіти. Тому школа літографії Одеси не залишила помітного сліду в історії українського мистецтва, проте літографії Г. Бондаренка, М. Жука, В. Заузе увійшли до літопису вітчизняного графічного мистецтва.

Одним із визначних мистецьких явищ є львівська школа графіки, яка вирізняється своєрідністю, майстерністю, самобутнім національним колоритом. Завдяки тому, що львівські художники в довоєнний час не зазнали впливу радянського мистецтва, бо території Західної України перебували у складі інших держав та в ізоляції від СРСР, графічне мистецтво цього періоду синтезувало європейські та національні традиції, мало оригінальні напрацювання у втіленні власних концепцій і розробці авторських манер [198, с. 8–9]. Ще 1882 року в будівлі № 3 на вул. Личаківській Львова в колишній друкарні видавців братів Піллерів відкрилася перша в Галичині літографська майстерня, що активно працювала до 1939 року [57].

Новий етап розвитку літографського мистецтва львівської школи графіки розпочинається з початком роботи в місті Поліграфічного інституту (1945). Український поліграфічний інститут імені Івана Федорова (УПІ) був створений шляхом об'єднання Київського, Харківського та Одеського поліграфічних факультетів у єдиний заклад вищої освіти для підготовки кадрів поліграфії та видавничої справи [57]. 1945 року, коли поліграфічний інститут перевели з Харкова до Львова, до його складу увійшла майстерня братів Піллерів [57]. У

1945–1946 навчальному році в інституті працювали три факультети: інженерно-технологічний, інженерно-економічний і редакційно-видавничий, але протягом існування інституту корегувалась діяльність факультетів відповідно до історичних, суспільних, економічних змін у суспільстві. 1949 року в зв'язку із 375-річчям українського книгодрукування УПІ було присвоєно ім'я Івана Федорова [57]. Художник В. Бунов, який навчався в Харківському, Московському та Київському художніх інститутах, у 1948–1978 роках викладав у Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова. Протягом 1950–1960-х років мистець, працюючи в реалістичному напрямку, створив низку автолітографій, зокрема, індустріальні пейзажі та краєвиди, пов'язані з життям І. Франка (іл. 2.2.7) [54].

Найбільшого розквіту львівська школа літографії досягла в другій половині ХХ століття. Львівські художники в 1960–1970-х роках стали до лав супротиву соцреалістичним принципам у мистецтві, мали сміливість вільно висловлюватись і проявляти власне світобачення у своїй творчості [198]. Дослідник Г. Островський уперше почав цілісно вивчати як значне явище мистецтво літографії Львова, виокремивши його із широкого контексту української графіки. У статті «Львовская литография» («Львівська літографія») [113] він акцентував увагу на широких можливостях літографії як універсальної графічної техніки. У поле зору мистецтвознавця потрапили літографії В. Дем'янишина, В. Пінгіна, Г. Левицької, Ю. Чаришнікова, Б. Пікулицького, К. Суєвалової, які вирізнялись на тлі української графіки 1970-х років оригінальними складними композиціями, широким діапазоном стильових систем.

Постать видатного львівського художника Л. Левицького помітно вирізняється серед мистців львівської школи графіки. В альбомі «Леопольд Левицький» [88] широко репрезентовано творчу спадщину майстра графіки, частину якої становлять літографські твори («Баба Параска», 1960-ті (іл. 2.2.8); «Жінка», 1960-ті; «Пасьянс», 1970-ті; «Коні», 1973; «Корови», 1973; «Все вище і вище», 1973; «Гуси-лебеді», 1973, «Геологи», 1973, «Старий скрипаль», 1973).

Літографії майстра графіки мають національний колорит, вражають виразною графічною мовою та цікавими творчими підходами. Науковець Р. Яців робить висновок: «Таким чином, графіка Левицького 60–70-х років, незважаючи на складну видову структуру, являє собою дуже цілісний ідейно-змістовий організм. Вона істотно збагатила львівську станкову графіку змістовно-формальними знахідками, значною мірою сприяла появі в ній нових індивідуальностей, прямо чи опосередковано стала школою мистецького гарту для різних поколінь львівських художників» [198, с. 70].

Найвизначнішими представниками львівської школи літографії стали випускники УПІ (УАД) – С. Грузберг, В. Дем'янишин (представник львівського андеграунду 1970-х років), Ю. Чаришніков (художник інтелектуального напрямку) і майстри, які здобули вищу художню освіту у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва, – Г. Левицька, Я. Нечай та І. Остафійчук. Зокрема, Г. Левицька, захопившись літографією ще в 1960-х роках, стала виразником різних стилів і напрямів, які органічно поєднувались в її творчості. Я. Нечай тяжів до національних фольклорних джерел, застосовував необарокову та українську модерністську стилістику. Розробка нових композиційних прийомів, широке вживання мови метафор львівськими мистцями у 1970–1980-х роках помітні в літографіях Б. Пікулицького, В. Пінгіна, К. Суєвальнової [38; 150; 198].

Літографське мистецтво Львова ХХ століття має свою специфіку, охоплює широке коло тем, демонструє розгалужену систему нових формотворчих ідей. Дослідник О. Руденко зазначає: «Львівська школа від своїх витоків і до сьогодення пройшла складний шлях становлення, так чи інакше поєднуючи та розвиваючи сформовані впродовж минулого століття елементи зображувального та формального, виявляючи абстрактні та фігуративні елементи, балансує на межі міметичного відтворення та концептуального сприйняття навколишнього світу» [150, с. 10]. Школа львівських літографів збагатила українське мистецтво високохудожніми, унікальними за змістом і формою творами, які вирізняються національним колоритом, морально-

естетичними цінностями та духовністю.

### **2.3. Заснування та розвиток літографської майстерні в Київському державному художньому інституті (1924–1949)**

Заснування 1917 року Української академії мистецтв (УАМ), яка заклала підвалини вищої мистецької освіти, сприяло піднесенню України на новий щабель культурного розвитку [170]. 1924 року, коли об'єднали Інститут пластичних мистецтв і Архітектурний інститут, навчальний заклад дістав назву «Київський художній інститут» (КХІ) [82, с. 93]. Згодом у ньому було відкрито поліграфічний факультет (з майстернями деревориту, офорту, літографії та поліграфічних технік), а деканом став професор Антон Хомич Середа [169, с. 198–199].

Заняття першого курсу поліграфічного факультету відбувались у двоповерховій споруді митрополичого будинку на території Софійського заповідника, в якій перед цим розміщувався Архітектурний інститут. Після I та II курсів студенти проходили практику в друкарні Києво-Печерської лаври, де було спеціальне обладнання для друкованих графічних технік: складальні шрифти, літографські камені, верстати, машини [13, с. 101]. Того часу для інституту передано будівлю колишньої духовної семінарії на Вознесенському узвозі (Смирнова-Ласточкина, 20), у якому вже з 1925 року разом з усіма навчались студенти поліграфічного факультету [84, с. 29]. Для повноцінного забезпечення навчання студентів-графіків завезли друкарські літографські верстати й камені.

Розпочали викладати літографію запрошені: з Москви – В. Г. Юнг, із Казані – І. М. Плещинський, а травленню, техніці чорно-білого і кольорового літографського друку навчав майстер К. М. Машталер [13, с.102; 81, с. 30]. В основу техніки літографії покладено тональний (світлотіньовий) рисунок, який відігравав головну роль у відтворенні матеріальності об'єктів. Із спогадів колишньої випускниці В. Бури-Мацапури: «Для літографій нам ставили

натюрморти з предметів, різних за тональністю, фактурою, об'ємом. На них ми вивчали передачу світлотіні, накладання штрихів різними за м'якістю літографськими олівцями, компоновання предметів і, звичайно, техніку корнування каменя. Камінь із нанесеним рисунком обробляли самі під керівництвом лаборанта К. М. Машталера і друкували» [13, с. 102] (іл. 2.3.1).

Після другого курсу студенти поліграфічного факультету розподілялись на спеціалізацію за фахом глибокого, високого і плоского друку. Роботи, виконані в графічних техніках студентами майстерень плоского, високого чи глибокого друку, базувалися на академічних постановках [13].

У період 1920–1930-х років у КХІ впроваджувались різні педагогічні системи та методики викладання. Поряд із академічним напрямом набув значного розвитку аналітичний метод, який базувався на вивченні курсу формально-технічних дисциплін «допоміжного факультету “Формально-технічних елементів образотворчого майстерства” (Фортеху), обов'язкового для всіх факультетів на 1–2 курсах» [67, с. 194], що, своєю чергою, відобразилось у мистецтві літографії. Суть цього курсу, як зазначає О. Кашуба-Вольвач, полягала у вивченні основних елементів і засобів формотворення: поверхня, об'єм, простір тощо [67, с.195]. Студенти вчилися членувати модель на геометричні фігури й площини та зображувати постать більш узагальнено, схематично, конструктивно. У процесі виконання практичної творчої роботи вихованці мали опанувати закони композиції (ритм, статика, динаміка), пропорції, контрасти, організацію площини аркуша. Таке викладання розвивало аналітично-просторове мислення та мало авангардну спрямованість.

1926 року до Києва приїздить після завершення навчання в Празькій академії образотворчих мистецтв учень визначного чеського художника М. Швабінського художник-графік В. І. Касіян, який переміг у конкурсі на заміщення посади професора Київського художнього інституту [62, с.297]. Під керівництвом молодого педагога студенти розпочали вивчати кольорову літографію в чотири фарби, що було новим у навчальній програмі. Колишня студентка поліграфічного факультету С. Л. Прохода-Плещинська згадує:

«Поява 1926 року на факультеті Василя Ілліча Касіяна внесла в наше навчання свіжий струмінь. На першому ж занятті ми із цікавістю спостерігали новий підхід до зображення природи: вихований на традиціях іншої, реалістичної, школи, художник показував на аркуші, як можна зобразити, наприклад, руку, пальці рук та інші частини людського тіла без “фортеху”, примовляючи при цьому: “[Моделюйте, моделюйте”, тобто вільно передавайте форму. Але “фортех” уже міцно тримав нас» [132, с. 116].

Сам же педагог у автобіографічній повісті наголошує на розбіжності в поглядах викладачів на зображення природи: «Із перших днів моєї педагогічної праці у Київському художньому інституті суперечки між художниками за напрям мистецтва виливалися в гостру ідеологічну боротьбу. Художникам-реалістам протистояли художники формалістичного напрямку на чолі з професором К. Малевичем та його послідовниками, такими як В. Татлін, Є. Сагайдачний, В. Пальмов, О. Богомазов і інші. К. Малевич мав у інституті навіть спеціальний кабінет – “для лікування студентів від реалізму”...» [62, с. 322].

На третьому–четвертому курсах викладачі І. М. Плещинський і В. Г. Юнг ставили перед студентами різноманітні завдання з прикладної графіки, й вихованці виконували рекламні плакати, афіші, етикетки, товарні знаки, упаковки в техніці літографії. В. І. Бура-Мацапура пригадує: «Десь у 1926 або 1927 році нам було запропоновано постановку для окремого рисунка і виконання на камені одягнених натурщиць на тлі драпіровок. Одну з літографій ми виконали в чорному кольорі» [13, с. 103]. На одному з останніх курсів під керівництвом В. І. Касіяна студенти виконували рисунок постановки в новій для них літографській манері – асфальт (іл. 2.3.2) [13, с. 106]. На п'ятому курсі студенти спеціалізації плоского друку займались оформленням книжок: створювали макет книги, самі набирали текст, компоували разом із малюнком на аркуші та друкували літографським способом у чотири фарби. Після завершення навчання студенти отримували свідоцтво про присвоєння звання художника-інженера-поліграфіста [27, с. 107]. Викладачі, які здобули ґрунтовну

підготовку в європейських і російських закладах мистецької освіти, ділилися досвідом із художньо обдарованою молоддю, поєднуючи національні традиції, новаторські європейські мистецькі досягнення та надбання російського образотворчого мистецтва.

1930 року, після переїзду поліграфічного факультету до Харкова, була проведена нова реорганізація Київського художнього інституту відповідно до пролеткультівської ідеології [66, с.10]. Навчальний заклад названо Київським інститутом пролетарської мистецької культури й перепрофільовано спеціалізацію за такими факультетами: художньо-пропагандистський (художнього оформлення пролетарського побуту); скульптурного оформлення соціалістичних міст; комуністичного мистецького виховання [62, с. 336]. Із навчальних планів вилучалося багато дисциплін, важливих для формування професійних навичок. Студенти не мали можливості вивчати літографію, тому що в реорганізованому художньому закладі в 1930–1944 роках не існувало окремого графічного факультету, відповідно графічним технікам увага не приділялась [62, с. 336].

Наступна реформа відбулася 1934 року, після якої утворився Український художній інститут, а з кінця 1930-х років – Київський державний художній інститут, який повернувся до академічних засад освіти під егідою Всеросійської академії мистецтв [27, с. 10]. Після тривалої перерви, 1944 року, відновила роботу майстерня графіки, яку в 1948 році реорганізували у факультет графічних мистецтв із майстернями: ілюстрування й оформлення книги; станкової графіки і плаката [27, с.15].

Повертається з евакуації 1944 року до Києва В. І. Касіян, якого згодом призначають завідувачем факультету графічних мистецтв [62, с.465]. Мистецтво літографії київської графічної школи досягло значного розвитку завдяки викладацькій діяльності визначних педагогів І. М. Плещинського, В. Г. Юнга, В. І. Касіяна, які самі досконало володіли технікою плоского друку, брали участь у численних тематичних художніх виставках і змогли відкрити секрети майстерності наступним поколінням. Методи викладання техніки



літографії В. Г. Юнга, І. М. Плещинського, В. І. Касіяна відповідали реалістичного напрямку та базувалися на засадах академічного рисунку.

Проте літографії студентів 1920-х і 1940-х років у навчально-методичних фондах НАОМА не збереглися, тому ми не можемо отримати повне уявлення про творчу діяльність літографської майстерні зазначеного періоду.

## **2.4. Літографії київських художників 1920–1940-х років**

### **2.4.1. Вплив авангардних течій на мистецтво літографії Києва 1920-х – першої половини 1930-х років**

Образотворче мистецтво України початку ХХ століття ознаменувалось багатовекторними проявами світоглядних позицій і філософських узагальнень, а також різностильовими підходами, пошуком нових форм творчого самовираження, в якому відчутні впливи світового, насамперед європейського, мистецтва. Одні стилі та напрями перетікали в інші, співіснували, трансформувалися та плавно розчинялися в загальному мистецькому річищі.

Мистецтво літографії, як і графічне мистецтво в цілому, розвивалось у руслі реалій тогочасного життя України та мало синкретичний характер, поєднуючи різні стильові спрямування.

Літографії І. Плещинського, художника високої культури, який уже знаним майстром 1924 року приїхав із Казані до Києва викладати літографію в КХІ, мають ознаки посткубізму й експресіонізму. Зокрема, серія літографій «Вершник» (1921) об'єднує схожі за стилістикою твори, в яких узагальнені форми окреслено широкими чорними лініями, наповнено імпульсивним штрихуванням із використанням виразних композиційних прийомів. До серії ввійшли літографії «Оголена», «Кінь», «Збір фруктів» і «Дім у лісі», де композиція простору поділена на геометризовані форми.

І. Падалка, учень М. Бойчука, вихованець Української академії мистецтва, а згодом викладач Харківського художнього технікуму, працював у станковій та книжковій графіці в різних стилістичних напрямках. Мистецькі

напрацювання мистця у графічному оформленні книг різнопланові. Зокрема, обкладинка до поеми І. Котляревського «Енеїда» (літографія, акварель; 1931) вирізняється лаконізмом, умовністю, простотою композиційного рішення, близька до національних художніх традицій. Також художник створив літографію «Несуть товариша» (1927) (іл. 2.4.1.1.), яка відображає події громадянської війни. Багатофігурна динамічна композиція – монументальна та має епічне звучання. Зображення героїв вирішені узагальнено, схематично, ритмічними зигзагоподібними лініями трактується одяг червоноармійців і природний ландшафт. Характерною рисою бойчукізму було використання первісних формальних елементів мистецтва, зокрема лінії ліній різної конфігурації та площини, «Адже лінія, яка одночасно є похідною руху точки і стику площин, набула в теорії та практиці авангарду особливого значення» [93, с.55]. Свої роботи мистець демонстрував на виставках АРМУ, АХЧУ та інших, привертаючи увагу критиків. На тему індустріалізації в 1930-х роках він створив літографію «У шахті», де показано сурові будні шахтарів, а збірний образ робітників видається потужним монолітом [156]. Художник був змушений підлаштовуватись під вимоги державних інституцій і працювати над рекомендованими темами, але використовував притаманну його світобаченню стилістику авангарду. Проте звернення до актуальної на той час теми не пом'якшило ставлення влади до мистця і він був страчений як «український буржуазний націоналіст» у 1937 році [157, с. 318–319].

Одна з перших вихованок поліграфічного факультету КХІ В. Бура-Мацапура, бойчукістка, в 1927 році виконала автолітографію «Боротьба за Арсенал», де виразними контрастами світла й тіні артистично наголосила на драматизмі подій. Експресивна батальна сцена розгортається серед київських вулиць, відтворено кульмінаційний момент бою на піку загострення пристрастей і емоцій. Стилізоване спрощення фігур бійців і коней, окреслення складок контурними лініями, формальне вирішення композиції втілюють у літографії образно-пластичні концепції бойчукістів.

Художник О. Кравцов, виходець із Донбасу, який навчався у КДХІ

(біографія і творчість маловідома), у літографії «Забійник» (1929) завдяки виражальним засобам манери асфальт увиразнює твір, використовуючи граничний контраст висвітленої постаті шахтаря, що поринає в пільму шахти. Монументальна постать гірника в складному ракурсі напівлежачи заповнює простір композиції, художник максимально увиразнює напруженість і надскладні умови праці. Він потрапив до когорти тих, чиї твори згодом трактувались радянською владою як формалістичні й були сховані в 1930-х роках у закритому спецфонді НХМУ [107].

Авторству З. Толкачова належать серії літографій «Криза на Заході» (1927), «Червона Армія» (1928), «Чапаєвці» (1929), у яких втілено риси авангардних течій, зокрема, домінують засоби експресіонізму. Художник продемонстрував власну концепцію художнього мислення, використавши графічну мову та способи образотворення. В естампі «Роботи!» (із серії «Криза на Заході») художник лаконічно і влучно передає загальний настрій і психологічний стан безробітного. Акцентовано увагу на укрупненій постаті чоловіка, яка контурно виокремлена з простору. У творі «Ніжність» (із серії «Червона армія») на авансцені відбувається зворушливий епізод прощання, де коловим рухом в обіймах сплелися в єдиному пориві кремезна постать солдата й тендітна жіноча фігурка; без зайвої деталізації створено спрощено-узагальнені образи героїв. У подібній манері, в стилістиці експресіонізму виконано автолітографію «Не віддам» (1930), яка виявляє соціальне явище того часу – боротьбу з куркулями. Зображена на увесь аркуш масивна фігура з піднесеними на знак протесту руками, що окреслена чорним контуром, протистоїть під час експропріації натовпу прихильників руху колективізації.

Привертає увагу літографія З. Толкачова «Товариш із маузером» із серії «В поході» (1925) (іл. 2.4.1.2) завдяки своєрідному композиційному рішенню та тонким нюансам психологізму. Художник об'єднав три чоловічі постаті по колу, окресливши насиченими лінійними абрисами фігури бійців, які заряджені яскраво вираженими емоціями. Серед них помітно вирізняється центральна постать героя з рішучим поглядом, спрямованим на глядача. Літографії із серії

«Ленін – маса» (1928) мають інші просторово-часові характеристики. Зокрема, в однойменному творі відбувається поєднання динамічних фігур різного розміру, що рухаються в протилежних напрямках, завдяки чому події набувають космічного масштабу. Мистцем виконані ілюстрації до збірки П. Усенка «Поезії» (1933), роману М. Островського «Як гартувалась сталь» (1934) на основі натурних зарисовок, виконаних ритмічними штрихами.

У творчому доробку В. Касіяна, який в цілому був художником реалістичного спрямування, вирізняється за стилістикою кольорова літографія «Горе» (1924) (іл. 2.4.1.3), визначальними рисами якої є загострений драматизм, емоційна напруга, експресія, підкреслена інтенсивним звучанням насичених кольорів. Того часу В. Юнг, який приїздить із Москви викладати в КХІ, активно працює в літографії. Він створює естампи в олівцевій манері («За заняттями», 1927; «Безпритульні», 1928) та в манері асфальт («Маніфестація», 1928; «Коло вікна», 1928) (іл. 2.4.1.4), які тяжіють до реалістичного відтворення дійсності та є рефлексією життя тогочасного суспільства. Мистець, як вправний рисувальник, засобами світлотіні моделює форми, робить ефектні контрасти, акцентуючи увагу на постатях людей, які слугують ядром композиції.

М. Глущенко, у творчості якого залишила яскравий слід паризька художня школа, створив серію еротичних літографій «Ню» (1928) (іл. 2.4.1.5) [201]. Граціозні жіночі моделі артистично позують художникові, який легкими віртуозними лініями пензля та експресивними плямами підкреслює їхню красу й звабливість. Пластика форм і неперевершена гра чорного та білого – світла й тіні, манірність роблять твори вишуканими й досконалими.

Художники в означений період демонструють свої графічні твори на різноманітних міжнародних і всесоюзних виставках. Зокрема, І. Падалка, В. Юнг, В. Касіян та І. Плещинський стають учасниками Всеукраїнської мистецької виставки, а В. Юнг та І. Плещинський – Всеукраїнської художньої виставки ОСМУ (1928) [31], Виставки гравюри та рисунку (1929) [176] та інших.

Літографічні твори майстрів графіки цього періоду стали маніфестом

різних стилів і мистецьких напрямів (модернізму, авангарду, реалізму), як і в інших видах тогочасного мистецтва, що стало реакцією художньо-естетичної свідомості на ключові зміни в культурно-цивілізаційних процесах країни.

#### **2.4.2. Втілення засад соцреалізму в літографіях київських художників як складовій графічного мистецтва другої половини 1930-х років**

У 1930-х роках в українському мистецтві відбувається перехід від полістилізму та плюралізму творчих проявів до домінування соціалістичної ідеології, що призвело до поступового руйнування національної культури. Відбулось нещадне затиснення лещат владної системи й накидання мистецтву доктрини соцреалізму. Мистецтвознавиця О. Лагутенко зауважує: «Соціалістичний реалізм, змішаний на мімезисі, підправлений пластично і скорегований ідеологічно, став єдиним прийнятним “творчим” методом. Усі інші “ізми” мали бути витравленими з палітри художників як “буржуазні”, “шкідливі” для здорового народного сприйняття» [84, с. 45]. Художникам-графікам влада диктувала конкретні тематичні соціально-політичні завдання, мета яких – однобічне відображення суспільних процесів і життя нової держави. У книжковій графіці звужувався перелік книжок для ілюстрування і регламентувалися вимоги до стилістики художнього оформлення видань [63; 110; 172]. Літографія – одна з друкованих технік, що здебільшого ґрунтується на тональному рисунку, на той час щонайбільше відповідала запитам радянського суспільства в зображенні дійсності в соцреалістичному ключі.

Художник Г. Пустовіт створює цикли автолітографій – «Краєвиди Кавказу» (1935), «Дніпро індустріальний» (1937) із відтворенням природних ландшафтів й урбаністичних мотивів та «Радянська Молдавія» (1937–1938), акцентуючи увагу на людині-трудівнику в радянській державі. Так, динамічна багатофігурна композиція «Збирання винограду» вирізняється панорамністю, розгорнутим сюжетом, відображає будні селян і демонструє радісний, піднесений настрій. У творчому доробку художника знайшла відтворення тема

ролі жінки в суспільстві. У гостро драматичній, емоційно насиченій кольоровій літографії «Жінки в громадянській війні» (1936) (іл. 2.4.2.1) створено образ хороброї жінки-воїна, яка стоїть пліч-о-пліч з чоловіками на фронтах війни. А в естампі «На будівництві» тема праці радянської людини постає в іншому ракурсі: художник наголошує на тяжких умовах праці на будівельних об'єктах, возвеличуючи робітниць, які долають труднощі на своєму шляху. Художник робить акценти червоною та коричневою акварельними фарбами, завдяки чому твори набувають яскравого емоційного забарвлення.

Авторству Г. Пустовійта належать ілюстрації до твору І. Гончарова «Обломов» (1935) (іл. 2.4.2.2), де засобами гіперболізації, гротеску розкрито зміст літературного твору, влучно й дотепно передано характер головного героя, а для виразності сміливо використано тонові контрасти й чіткий лінійний рисунок. Мистець застосував широкий реєстр графічних засобів, різноманітні композиційні схеми та рішення для повного розкриття змісту літературного твору.

До 125-річчя з дня народження Тараса Шевченка художники виконали низку естампів у реалістичній манері: В. Касіян – літографію «Т. Г. Шевченко серед селян» (1939) (іл. 2.4.2.3), кольорову літографію «Шевченко на Україні» (1939), які вирізняються майстерним відтворенням світлотіні, тонким моделюванням форм; Л. Худяк – автолітографії «Шевченко серед дітей» (1939), В. Фатальчук – «Т. Шевченко в редакції “Современника”» (1939) та І. Плещинський – літографські аркуші з пейзажними мотивами, краєвиди Канева та Моринців, пов'язаних з іменем українського поета («Канів. Дуб на могилі Т. Г. Шевченка», «Сходи до музею Т. Шевченка», «Село Шевченкове. Краєвид», 1937). Варто зазначити, що рисунки та літографії І. Плещинського, виконані в манері літографського олівця, подібні за графічними прийомами зображення й засобами виразності [93].

Відбулися відчутні образно-стильові зміни та трансформації у творчості художника-графіка З. Толкачова. У другій половині 1930-х років мистець виконав ілюстрації до вибраних творів Л. Первомайського (1936), книги

Й. Якіра «Спогади про громадянську війну» (1937) (іл. 2.4.2.4) та серії літографій в історичному й батальному жанрах – «Повстання» (1936), «Трипільська трагедія» (1936) [162]. У естампах, позначених динамічністю, вдалими художньо-образними, формальними та просторовими рішеннями, ще помітні впливи європейського мистецтва, проте вимоги соцреалізму поступово витісняють модерністські пошуки в творчості мистця.

Втручання ідеології в мистецький процес і творчу діяльність художників у середині 1930-х стало тотальним й призвело до уніфікації художніх засобів, збіднення стильового багатства, а в окремих випадках – до знищення авторів з їхньою творчістю. Дослідник О. Роготченко зазначає: «Тридцять років ХХ ст. увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи протиріч та знищення мистецьких законів жанру української графіки. Межа 20–30-х років мала характерну відзнаку в соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас – пролетаріат, який перемиг. Від митців-графіків, як зрештою й від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів і драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом і вже до половини 1930-х років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило передову ідею мистецтва – волю у виборі теми, сюжету, образу» [59, с. 324].

Мистецтво літографії, як і образотворче мистецтво України 1930-х років у цілому, втрачає зв'язок із європейським і загалом світовим мистецтвом і підпорядковується більшовицькій владі. Художники змушені були обирати шлях служіння ідеології радянської держави, визнаючи її як свою, або йти на компроміс із власним мистецьким баченням. Деякі митці намагались уникати накинutoї керівництвом держави тематики, шукаючи різні шляхи творчого самовираження.

### **2.4.3. Мистецтво літографії Києва у воєнний та післявоєнний періоди**

На 1940-ві роки припали трагічні сторінки вітчизняної історії, що

позначилось на образотворчому мистецтві як відлуння подій Другої світової війни, пережитих українським народом. Воєнна тематика та батальний жанр стають актуальнішими, відтіснивши тему соціалістичного будівництва на другий план.

Серії графічних творів З. Толкачова «Окупанти» (1942–1943), «Майданек» (1944–1945) (іл. 2.4.3.1), «Квіти Освенціма» (1945) (іл. 2.4.3.2), «Освенцім» (1945) з документальною точністю передають реалії воєнного періоду, проявляючи злочинну сутність і жорстокість війни, констатують факти, що стали доказом злочинів проти людства. Літографії останніх трьох серій, які утворюють єдине ціле, були створені автором на підставі натурних зарисовок і швидких начерків, створених під час звільнення нацистських концтаборів. Майстер графіки, переживши глибокі враження та емоції, зафіксував усе, що потрапило в поле його зору, використовуючи різні графічні матеріали (олівець, вугілля, сепію, пастель, крейду), і згодом перевів рисунки в естампну техніку. Він показав існування бранців у нелюдських умовах, методи знущання з людей, які не втрачали своєї гідності. Серія «Квіти Освенціма» торкається дитячої теми, в якій графік різнобічно показує всі аспекти фашистського механізму знищення. Художник привертає увагу до психологічного стану маленької особистості, яка намагається вижити в неймовірному пеклі. Замордовані, змарнілі, пригнічені, хворі діти, але з іскрою надії в очах, дивляться на нас із графічних аркушів майстра. Літографії із серії «Освенцім» стають більш проникливими, з поглибленим розумінням стану пригнобленої людини, більш узагальнені, лапідарні та лаконічні. Розглянуті нами графічні серії за ідейним і гуманістичним спрямуванням перевертаються з графікою німецької художниці Кете Кольвіц. Роботи З. Толкачова, продемонстровані 1945 року в Польщі на території Освенціму, викликали широкий резонанс і привернули особливу увагу громадськості [162].

До трагічної й щемливої теми Другої світової війни звертаються у своїх естампах художники – В. Овчинніков (серія «Велика Вітчизняна війна», 1944–1946), В. Фатальчук («Повернення», 1947; «Перша післявоєнна весна», 1947) та



О. Юнак («На могилі героя-партизана», 1947). У творах майстрів засобами графіки передавалась широка гама почуттів і вражень, пережитих після трагічних воєнних подій. У творчому доробку О. Сахновської – серії «Київ після німців» (1944) (іл. 2.4.3.3), «Київ 1944 року» (1945), у яких художниця на підставі документального матеріалу відобразила жахіття та наслідки війни: руїни будівель міста, безлад, попелища пожеж із достовірною точністю зафіксовано в літографічних аркушах мисткині. До теми Другої світової війни художники звертатимуться ще кілька десятиліть після її завершення та відзначатимуть річниці, нагадуючи про події, подвиги й жертви людей у воєнний період.

Актуальними жанрами державного замовлення на той час залишаються урбаністичний і промисловий пейзажі, які втілювали ідею розбудови радянської держави, також побутовий жанр, що пропагував образ невтомного трудівника. Будні жителів села, зображених у натхненному пориві під час виконання різних видів сільськогосподарських робіт, стали лейтмотивом автолітографій К. Єлеви – «Сіно», «Скиртування», «Нова молотарка», «Вечір на току», створені 1949 року. К. Агніт-Следзевський у графічному творі «Крейсер «Аврора» (1947) звертається до історично-патріотичної тематики. Художник привертає увагу до подій 1917 року, окресливши монументальний образ корабля – символу початку революції, на тлі впізнаваних абрисів архітектури Петрограда.

Образ міста, як відображення архітектурного простору, знайшов утілення в творчості О. Сахновської, яка широко використовувала літографську манеру корн-папір. У міських і індустріальних пейзажах 1940х років майстриня графіки художньо-образно трактує історико-культурний вигляд міст, визначні архітектурні пам'ятки й індустріальні мотиви. У кольорових літографіях із серій «Старий Львів» (1945–1946), «Підмосков'я» (1946), «Москва» (1947), «Нова Москва» (1947), «Москва соціалістична» (1949), які мають натурний характер, достеменно відображено атмосферу того часу і буденне життя городян у інфраструктурі міст. У складних багатопланових композиціях, які

мають панорамний вигляд, детально відтворено краєвиди з площами, новобудовами, вулицями, заповненими динамічними постатями людей. Художниця виявляє масштабні співвідношення архітектоніки споруд, природного ландшафту і людських постатей. Олюднені архітектурні пейзажі демонструють розмірений темп життя жителів міста в урбаністичному середовищі та інтенсивні містобудівні процеси. У естампах «Горфорозробка в Шатурі» (із циклу пейзажних виїздів редакції «Правда») (іл. 2.4.3.4) художниця показує робочі процеси на промислових об'єктах, у яких згідно з тогочасною ідеологією кожний громадянин суспільства проголошувався важливим коліщатком великого складного механізму – нової радянської держави. Проте в більш ранній період О. Сахновська працювала у станковій графіці в техніці дереворізу з ознаками неопримітивізму, демонструючи зацікавлення оформленням стародруків, також використовуючи засоби експресіонізму [84, с. 36]. Її твори книжкової графіки 1920-х років (техніка – ксилографія) вирізнялись більш вишуканою стилізованою манерою виконання [84, с.100].

Портрет посідає особливе місце в творчості художників означеного періоду, який мав завдання прославляти вождів, діячів культури та мистецтв, возвеличувати сучасників – людей робітничих професій. Літографія була найвідповіднішою технікою для цього завдання, зважаючи на художні можливості моделювання форм моделі. Так, М. Філонюк у техніці літографії виконує портрети політичних діячів В. Молотова (1947), М. Хрущова (1947), народного артиста СРСР Гната Юри в комедії І. Тобілевича «Сто тисяч» (1946), народного артиста СРСР А. Бучми в ролі Миколи Задорожного в п'єсі І. Франка «Украдене щастя» (1946) (іл. 2.4.3.5), які вирізняються деталізованістю, високою досконалістю рисунка, тонким психологізмом. В. Касіян у портреті Т. Шевченка в техніці акварельованого естампа (1945) зображує задумливого, з проникливим поглядом геніального українського поета, м'яким тонким штрихуванням позначає градації світлотіні, доповнюючи кольором. З. Толкачов створює галерею літографованих портретів письменників О. Гончара (1948), О. Копиленка (1948) Л. Первомайського (1948), П. Грабовського (1949) із

влучною характеристикою та індивідуалізованим трактуванням їхніх образів. Портрети, виконані майстром графіки, мають не тільки художню, а й історично-культурну цінність. Художники проявляють інтерес до пересічних громадян радянської держави, ударників праці та створюють їхні портрети, наголошуючи на значущості всіх без винятку людей для суспільства. Одним із таких творів є літографія О. Кнюха «Портрет сержанта М. Садкова» (1944), з акцентом на професійній діяльності портретованого.

Київські художники демонстрували результати своєї творчої діяльності на численних республіканських виставках української радянської графіки та тематичних художніх виставках (Восьма Українська художня виставка, 1946 [32]; IX Українська художня виставка, 1948 [41], що означало для кожного визнання їхнього професіоналізму і майстерності.

Навчання у закладах вищої мистецької освіти в період Другої світової війни тривало в умовах евакуації, проте літографія тимчасово не вивчалась через проблеми евакуації громіздкого обладнання.

Творчий процес художників у період 1940-х років зазнав суттєвих змін. Видова, художньо-стильова та сюжетно-тематична специфіка творів була зумовлена завданням розвивати мистецтво на основі здійснення принципів соціалістичного реалізму, що стало дороговказом для художника. Літографські твори київських мистців-графіків означеного періоду, створені на основі навичок натурного рисунку, віддзеркалювали суспільні та політичні процеси, події повоєнного періоду.

## **Висновки до розділу 2**

Дослідження історичних витоків, поширення літографії в країнах Європи та на теренах України стали підґрунтям для розуміння висхідного розвитку техніки плоского друку. Зацікавленість серед художників різних країн світу в ХІХ–ХХ століттях широким спектром художньо-зображальних властивостей цієї графічної техніки свідчить про її невичерпні можливості.

Мистці харківської художньої школи, починаючи з 1920-х років, здобули

можливість вивчати літографію у майстернях ХХІІІ та застосовувати її на мистецькій ниві. У другій половині ХХ століття школа літографів Харкова стала однією з найактивніших у виставковій діяльності. Харківські художники-графіки широко використовували літографію в окреслений період, бо саме літографська техніка не вимагала умовності, стилізації, площинності і була найвідповіднішою вимогам соцреалізму – реалістичного відтворення дійсності з її плановістю і тривимірністю.

Одеський осередок літографів був нечисленним і в другій половині ХХ століття його діяльність почала згасати, що було пов'язано з перепрофілюванням ОХІ в Одеське художнє училище з живописним ухилом.

Львівська школа літографії, яка 1945 року сформувалась на базі УПІ з майстернею літографії після приєднання західних земель України до радянської держави та внаслідок реформ у вищій художній освіті, найбільшого розквіту досягла в 1960–1990-х роках. На відміну від інших літографських шкіл України, представники львівського осередку літографів сміливо виявляли авторські концепції, зацікавлення фольклорною тематикою та національною культурою.

Першорядне значення у формуванні київської школи графіки мало заснування в 1917 році УАМ – вищого художнього навчального закладу в Києві. Відкриті в 1925 році добре обладнані літографські майстерні сприяли вивченню студентами техніки плоского друку, а досвідчені викладачі літографії В. І. Касіян, В. Г. Юнг, І. М. Плещинський, які здобули мистецьку освіту в російських і європейських закладах, прищеплювали молодим художникам високу графічну культуру. Київська школа, базована на національних засадах, зазнала впливу мистецьких напрямів Росії та Європи, що збагатило образотворчу мову мистецтва літографії. Київську літографську школу репрезентували непересічні особистості, самобутні творці, визнані фахівці з графічного мистецтва.

Мистецтво літографії київського осередку 1920–1930 років вирізнялось різностильовими проявами, було позначене впливами європейського мистецтва та пошуком нових форм самовираження. Літографії І. Плещинського,

З. Толкачова, бойчукістів І. Падалки та В. Бури-Мацапури мають авангардне спрямування. Художники, які були активними учасниками виставок АХЧУ, АРМУ, розвивали революційно-воєнні та побутові теми, суголосні часу. Наприкінці 1930-х років тоталітарний режим почав перешкоджати творчевиявам мистців, обмежуючи суворими рамками, тому художники були змушені дотримуватись настанов нової влади, що особливо відобразилось у мистецтві літографії, як найприйнятнішої для вимог соціалістичного реалізму техніки. Нерідко в добу радянської держави індивідуальність мистців зазнавала нівеляції, твори літографського мистецтва відзначалися одноманітністю образних систем, прийомів і засобів.

У творчості З. Толкачова, І. Плещинського, О. Сахновської відбулись діаметрально протилежні зміни, художники поступово перелаштувались на рейки соцреалізму, змінивши риторичку художньо-образних висловлювань і стилістику. У 1940-х роках О. Сахновська надавала перевагу літографії, що найбільше відповідала запитам суспільства щодо реалістичного відтворення дійсності.

На початку 1940-х років загальний творчий процес був перерваний подіями Другої світової війни, проте окремі мистці не припиняли творчої діяльності. У 1944–1945 роках З. Толкачов, О. Сахновська, які працювали в реалістичному напрямку, створили на основі натурних зарисовок і начерків літографські серії, пов'язані з трагічними сторінками війни.

Опрацювавши матеріали та проаналізувавши художньо-культурні процеси, що відбулись в 1920–1940-х роках, доходимо висновку, що мистецтво літографії київської, одеської, харківської та львівської графічних шкіл має спільні та відмінні риси. Київський, одеський і харківський літографські осередки, сформовані на базах вищих художніх закладів, розпочали свою діяльність у 1920-роках, львівська школа літографії виходить на авансцену в 1940-х роках. Літографське мистецтво 1920 – початку 1930-х років сповнене різновекторних спрямувань, вільних творчевиявів, різних естетичних уподобань, а наприкінці 1930-х років зазнало кардинальних змін у образній

системі з утвердженням єдиного методу соціалістичного реалізму в мистецтві. Культура та мистецтво втрачають елітарність, стають масовими, зрозумілими та максимально наближеними до смаків робітничого класу. Літографія, як особлива тиражна техніка, максимально відповідала вимогам соцреалізму. Поступово відбувалась руйнація свободи творця, натомість прийшли табу та обмеження, що повною мірою відобразилося у мистецтві літографії.

## **РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПЛАСТИЧНА СТРУКТУРА СТАНКОВОЇ ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРАФІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

### **3.1. Творчість київських художників-літографів у 1950–1960-х роках**

#### **3.1.1. Жанровий діапазон станкової літографії Києва 1950-х років**

Образотворче мистецтво 1950-х років розвивалось у задушливій атмосфері панівної ідеології радянської держави, яка вимагала неухильно дотримуватись суворого регламенту методу соціалістичного реалізму. Графічне мистецтво, котре було невіддільною складовою загального мистецького процесу, володіючи розмаїтою мовою образотворчих засобів, своєрідно вирішувало поставлені перед ним творчі завдання. О. Роготченко зазначає: «Отже, правда і реалізм образу в жанрі графіки середини 1950-х років були в центрі уваги провідних українських митців – вони прагнули до непростого та поетичного, економного та конструктивного поєднання виражальних засобів. В цей зламний період, коли ще остаточно не розтанула крига постсталінської доби, ще достатньо сильно панувала в ідеології та державній політиці невизначеність, митці, однак, відчували першу можливість більш вільно звертатись до своїх національних витоків, вивчати досвід сучасного світового мистецтва і експериментувати» [59, с. 336].

Студенти графічного факультету КДХІ, який відновив роботу в післявоєнний час, вивчали техніку плоского друку. З 1948 по 1964 рік працював навчальним майстром літографської майстерні К. М. Машталер, завдяки якому кілька поколінь студентів мали можливість опанувати літографську техніку та практично засвоїти особливості манер літографії. Згідно з наказом по Київському державному художньому інституту «Відповідальність за виконання поліграфічних правил в учбовій літографічній майстерні інституту, встановлену уповноваженим Ради Міністрів СРСР по

охороні військових та державних таємниць і друку, покласти в 1958 році на учбового майстра тов. Машталера Кузьму Максимовича» за підписом директора інституту, професора О. Пащенка [210]. З метою запобігання використання літографії як засобу розмноження та поширення самвидаву, листівок, наочної агітації ідеологічного спрямування, що могла б зашкодити радянській владі, студентам не дозволяли самостійно брати участь у друкуванні літографій. Це згодом мало фатальний вплив на зацікавленість літографською технікою – художники втратили навички самостійного друку, і, відповідно, не мали можливості відчуті та практично опанувати всі тонкощі цієї естампної техніки.

1952 року з Ленінграда після завершення навчання в Інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна з дипломом художника-живописця приїхав викладати до КДХІ Сергій Павлович Подерв'янський, отримавши призначення на роботу. Виконуючий на той час обов'язки ректора К. В. Заруба, посилаючись на те, що немає вакансій, запропонував художникові викладати графічні техніки, зокрема літографію на графічному факультеті [96, с.67]. Мистець був знайомий із друкованими техніками, хоча майбутній художник вступав до Ленінградського інституту на живописний факультет, але на II курсі, в 1947 році, за власним бажанням перейшов на нещодавно відкритий графічний факультет. Після смерті улюбленого педагога К. І. Рудакова, який захопив виховання літографією, він знову повернувся до живопису на IV курсі [96, с.49]. За усними спогадами художників, викладачів НАОМА В. О. Вандаловського [Дод.Б 1] та В. Є. Перевальського [Дод.Б 6] про навчання в КДХІ на I–II курсах, вони вивчали літографські манери – олівець, корн-папір і асфальт, виконували натюрморти й постановки з натурниками під керівництвом викладача С. П. Подерв'янського. Також робили завдання за матеріалами літньої практики та ілюстрації за уривком твору, який обирав сам викладач. Засадничою методикою викладання літографії у педагога було створення об'ємно-просторових форм на основі конструктивного рисунку, вивчення законів перспективи, пластичної анатомії та правил композиції. Після 1962 року



С. П. Подерв'янський перейшов працювати на кафедру рисунку [96, с.72].

Частина вихованців у період 1950-х років для виконання дипломних робіт обирають літографію, використовуючи її можливості та зображувальні засоби. У майстерні станкової графіки під керівництвом професора О. С. Пащенко молоді творці працюють над темами повсякденного життя, революційних подій, громадянської війни, соціалістичної розбудови відповідно до регламентованих державою вимог. Зокрема, серії естампів Н. Кибальчич «Першокласниця» (1953), Л. Фейгіна «Піонерія» (1954), О. Чернеця «У них немає дитинства» (1955) мають ілюстративний характер і побутове розкриття тем. У своїх творах Н. Кибальчич і Л. Фейгін утілюють ідею щасливого безтурботного життя дитини в радянському суспільстві. Проте на противагу їм у літографіях О. Чернеця зацентровано увагу на знедолених дітях в капіталістичному світі, зокрема, в аркушах «Безпритульний», «Коло вітрини», «Хвора дитина», «Сьогодні на роботі», «Разом з батьком» (іл. 3.1.1.1) автор порушує соціальні проблеми та наголошує на психологічному стані дітей.

Літографії з пейзажними мотивами дипломантів Г. Пушнікової «Види Києва» (1951), О. Губарева «Дніпро» (1955), В. Шеньова «Сталінград – місто-герой» (1955), Г. Нагая «Земля колгоспна» (1957), В. Калуги «На Дніпрі» (1958), пов'язані з історичним минулим або буднями радянської держави, мають сюжетну складову та героїко-епічний характер. Графічні твори В. Новиковського «Будівельники та металурги Придніпров'я» (1958), Б. Гінзбурга «Люди праці» (1958) (іл. 3.1.1.2) висвітлюють тему промислового будівництва та праці робітників заводів, фабрик. У врівноважених, динамічних композиціях молодого художника Б. Гінзбурга постають крупним планом люди сучасності, причетні до розбудови нової держави. Монументальні образи металургів уміщено у виробничий інтер'єр заводів. Розкадровка епізодів ілюструє робочий процес, наголошується на важливості їхньої діяльності. Художник майстерно передає світлотіньові співвідношення, моделює форми, робить тональний відбір і контрастні акценти. Дипломна робота в техніці кольорової літографії М. Попова «Похід армії К. Є. Ворошилова» (1956)

торкається революційних подій 1918 року. Завдяки вдалому освітленню, емоційній напрузі героїв, ефекту глибини простору та кольоровому контрасту експресивні твори художника відтворюють загальний настрій буремних часів. М. Кириченко у серії «Колгоспний рух на Україні» (1953) розкриває тему комунізації українського села, боротьби з куркулями. У фігуративних композиціях, які мають оповідний характер розгортання дій, зображено конкретизоване середовище, збагачене життєвими подробицями.

Роботи випускників виконано на високому професійному рівні. Вони ґрунтувались на засадах академічного рисунку, свідчили про глибоке розуміння доцільності використання різних композиційних прийомів і знання особливостей техніки плоского друку. У цілому теми дипломних робіт графічного та живописного факультетів 1950-х років відповідали загальній ідейній спрямованості радянської держави. У книзі «Вірність традиціям» [27] авторства В. Говді, присвяченій історії становлення художньої школи в Україні за роки радянської влади, ідеться: «Учбово-методична і творча робота спрямовується на серйозне вивчення дійсності, особливо того середовища, з яким пов'язана обрана тема курсової та дипломної робіт, на прагнення розкрити риси сучасної радянської людини. Акцентується увага на переборенні пасивного ставлення до характеру живої природи, на необхідності її студії, відтворенні її пластики» [27, с.14].

Дипломні роботи багатьох випускників (М. Попова, О. Чернеця, Б. Гінзбурга, Г. Нагая, О. Губарева та інших) увійшли до експозицій Республіканських виставок, які проводились Міністерством культури та Спілкою художників УРСР, Всесоюзних виставок дипломних робіт; виставки творів молодих художників, присвяченій фестивалю молоді Української РСР [24]. Після експонування на виставках окремі роботи молодих художників надійшли до фондосховищ художніх музеїв.

Молоді художники В. Новиковський, М. Попов, В. Калуга, Б. Гінзбург, Г. Зубковський, О. Чернець, завершивши навчання в КДХІ, і далі активно працювали в техніці плоского друку. У КО СХ УРСР функціонували

експериментальні майстерні, обладнані друкарськими верстатами для графічних технік – літографії, офорту та гравюри (на території Києво-Печерської лаври). У своїх естампах художники виконували графічні твори за усталеними настановами та з певних ідеологічних позицій, висвітлюючи історичні події, зображаючи інтенсивні темпи стрімкої відбудови радянської держави, що прямувала до «світлого майбутнього». Майстри графіки створювали виразні художні образи, широко застосовували новітні графічні засоби та різні творчі підходи до розкриття тем.

У 1950х роках найактуальнішою постає тема соціалістичного будівництва, яка розкрита в аркушах графічних серій на основі натурних зарисовок. Художники, отримавши держзамовлення, від'їздили в творчі відрядження на будівництва і промислові об'єкти важкої індустрії з метою прославляти працю робітників. Художники Є. Рябова в автолітографії «Бурова. Розвантаження труб» (1950), І. Селіванов у творі «Передача соціалістичного досвіду» (1952) і Б. Тихонов у естампі «На цілині» (1955), Т. Хвостенко в аркушах серії «У Новій Каховці» (1957) на засадах соцреалістичного методу намагалися з достовірністю у подробицях показати будні радянської людини. Б. Гінзбург надзвичайно відповідально ставився до місії художника щодо висвітлення процесу розбудови соціалістичної країни. Продовжуючи канву дипломної роботи, він виконує серії літографій «Українські новобудови семирічки» (1959–1960), «Індустріальний Дніпродзержинськ» (1957), спостерігаючи за працею людей робітничих професій. Панорамні пейзажі з Кременчуцькою ГЕС, яка складається з могутніх бетонних опор греблі, з гордістю демонструють результат праці будівельників. Композиційно завершені сюжети графічних творів поєднали в собі характерні риси велетенських домен, підйомних кранів, обладнання комбінатів і динамічні фігурки творців цих грандіозних споруд. В. Новиковський працює над серією «Металурги Придніпров'я» (1957–1958) (іл. 3.1.1.3), а В. Панфілов виконує серію кольорових автолітографій «На домні» (1957). В. Калуга створює серії кольорових літографій «На українських новобудовах семирічки» (1959–1960) (рис. 3.1.1.4) і «Дніпро сьогодні» (1958),

автолітографії «Севастополець» (1956), «На плоту» (1956), «Вечір на верфі» (1956). Г. Зубковський є автором промислових пейзажів-жанрів «Бориславські нафтові промисли» із серії «Радянський Борислав» (1957), «Ставлять бурову вишку» (1957) (іл. 3.1.1.5). Конструктивні багатопланові композиції зі стафажними маленькими фігурами робітників показують у різних ракурсах грандіозні масштаби промислових об'єктів. У графічних творах мистцями створено героїчний образ будівника комунізму, який своєю невтомною працею надихає кожного долучитись до розбудови ідеалізованого суспільства.

Художники звертаються до теми Другої світової війни, переосмислюючи події воєнного періоду, прославляючи подвиги та жертви людей. Зокрема, мистець О. Олійник створює серію літографічних аркушів «Партизани Великої Вітчизняної війни» (1956), розкриваючи тему героїчного минулого.

Портрет посідає особливе місце в творчості художників 1950-х років, адже мав на меті прославляти визначних людей сучасності, діячів культури та мистецтв, а також людей праці. З. Толкачов створює низку літографованих портретів Шолом-Алейхема (1956) (іл. 3.1.1.6), у яких висвітлює різні аспекти біографії письменника, розкриваючи його особистість. Мистець Л. Фейгін у автолітографії «Герой Радянського Союзу Валя Котик» (1954) поєднав індивідуальні риси юного патріота із типізованим відтворенням характеру героя. Художники звертаються до зображення пересічних громадян радянської держави, ударників праці, в портретах реалістично трактуючи їхні неповторні образи та надаючи їм піднесеного звучання.

Пейзажний жанр захоплює художників як можливість уникнути ідеологічних тем і зосередити увагу на станах природи, архітектурних краєвидах і природних ландшафтах. Майстриня графіки Т. Шевченко в 1955 році працює над «Карпатською серією» кольорових літографій епічно-поетичного звучання, у яких відтворює особливості гірської місцевості, лісів і полонин Західної України. К. Агніт-Следзевський створює кольорову автолітографію «Ранок на Дніпрі» (1951), майстерно фіксуючи мінливий стан природи. Пейзаж О. Олійника «Вечір на Росі» (1955) має лірико-настрійний

характер. Ритм київських вулиць, чіткі просторові співвідношення у фокусі уваги художника А. Дев'яніна у творах «Київ. Площа Калініна» (1954), «Київ. Хрещатик узимку» (1954), у яких зроблено акцент на виразності архітектурного середовища.

Виставкова діяльність, яка сприяла пропагуванню ідеології радянської держави, набуває дедалі ширшого масштабу та популярності. Літографічні твори київських художників демонструються на численних республіканських виставках української радянської графіки й тематичних художніх виставках (3-тя Обласна художня виставка, присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією, 1955 [165], Республіканська художня виставка, присвячена 40-річчю ВЛКСМ, 1959 [143]; Ювілейна художня виставка Української РСР присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції, 1957 [195] та інші). Київські мистці як активні учасники таких заходів загального характеру прагнули продемонструвати свій творчий доробок, заявити про себе. Проте заангажованість виставок радянського періоду не давала можливості сповна виявити їхній творчий потенціал і вільно висловлюватися в образній сфері.

Радянське мистецтво за своєю концепцією розвитку використовувало індивідуалізм, нівелюючи особистість художника як окремої ланки, прагнуло до створення цілісної творчої масової культури, в основі якої лежала ідея служіння загальному інтересу держави. Місце літографії в графічному мистецтві 50-х ХХ ст. було значним як техніки, що не вимагала умовності, стилізації, площинності, як, наприклад, гравюра, і тому літографія була найвідповіднішою вимогам соцреалізму – реалістичного відтворення дійсності з її багатоплановістю і тривимірністю.

У 1950-х роках у мистецтві літографії, яка перебувала в лоні українського образотворчого мистецтва, набувають поширення жанри – історичний і батальний, які мали політичне забарвлення та посилювали значення революційних звершень, возвеличували подвиг бійців у Другій світовій війні. Значну увагу приділяли пейзажу як висвітлення видимого навколишнього світу, особливу вагу має індустріальний пейзаж і побутові сцени, пов'язані з

розбудовою радянської держави зі створеним канонізованим образом трудівника. У фокусі уваги портретистів – зображення людини сучасності, яка виконує свій громадянський обов'язок, визначних постатей та історичних осіб. Окреслені теми та жанри, які були кон'юктурними, давали художникам «зелене світло» для участі у виставках і можливість отримати держзамовлення.

Наприкінці 50-х років ХХ століття, незважаючи на багаторічне відсторонення художників радянської держави від світового мистецтва, почали налагоджуватися контакти українських мистців з діячами культури інших країн, ставали доступнішими твори зарубіжних авторів, що давало поживу та імпульс до розвитку для тогочасних художників СРСР.

Літографське мистецтво 1950-х років попри складну соціально-політичну ситуацію, яка склалась у державі, втручання ідеології в мистецький процес і творчу діяльність художників Києва, прямувало своїм шляхом розвитку. Мистці-літографи продукували твори мистецтва, використовуючи різноманітні методи та способи втілення художнього задуму. В окремих творах художників, які були під впливом комуністичної пропаганди та неухильно дотримувались догматів і приписів методів соціалістичного реалізму, спостерігається штучність створених ситуацій, де видавалось бажане за дійсне, з певною мірою перебільшення та ідеалізацією суспільних процесів.

### **3.1.2. Особливості станкової літографії київських художників 1960-х років**

Творчість київських художників-літографів 1950–1960-х років припадає на пік розвитку радянського образотворчого мистецтва на основі методу соціалістичного реалізму з його суворою ідейною спрямованістю, коли тривала боротьба з проявами «чужого та буржуазного мистецтва» й формалізму [84, с. 50]. Проте в короткотривалій період «хрущовської відлиги», настає час експериментів і пошуків нових прийомів і способів вираження своїх думок. Літографія київських художників-графіків 1960-х років є феноменом національного графічного мистецтва. Варто зазначити, що творчий процес мав

дуальний характер. Мистець стояв на шляху внутрішнього протиборства та вибору між державними замовленнями, які давали матеріальні блага, почесні, та утиском власної свободи в мистецькому пізнанні й самовираженні, що могло не отримати схвалення у суспільстві. Як зауважує мистецтвознавець О. Федорук: «Отож, право на вільну, відокремлену від офіційних мистецьких камуфляжів творчість на українському ґрунті потрібно було виборювати, відстоювати, часто на межі життєвого ризику, і треба було мати неабиякі переконання й силу волі, аби рішуче порвати з позицією роздвоєння» [155, с. 8].

Із 1963 року долучається до викладацької діяльності на графічному факультеті КДХІ колишній випускник М. Т. Попов, який деякий час працював над оформленням книжкової продукції у видавництві «Радянська школа» [149, с.10]. Більшість творчого доробку мистця склали літографські серії, вагомими рисами яких були чіткість і виваженість сюжетних композицій, органічне поєднання силуетних обрисів і виразних лінійних ритмів, проникнення у сутність зображуваних явищ, що свідчило про його високий професіоналізм. Мистецтвознавець В. Могилевський слушно зауважує: «Техніка літографії обрана не випадково. Сам Микола Тарасович пояснює це тим, що ще в інституті вона привабила надзвичайно багатими виражальними можливостями, де з однаковим успіхом можна використати колір і тон. Захоплення переросло в пристрасть. Тож вивчив її досконально. Цьому немалою мірою сприяв щасливий випадок долі, який звів Попова з досвідченим майстром-літографом (з «дореволюційним стажем» – говорить Микола Тарасович) Кузьмою Максимовичем Мошталером [Машталером. – *К. П.*], у якого зміг багато перейняти корисного і згодом добрих чверть віку сам друкував свої твори не перевіряючи, як це практикується майстрами літографського друку» [117, с. 5].

Таким чином, студенти, інспіровані творчістю педагога, із цікавістю вивчають техніку плоского друку, дедалі більше студентів порівняно з минулим періодом для створення дипломних робіт застосовують техніку літографії, яка стає однією з провідних графічних технік на той час, відповідаючи вимогам владної системи радянської держави. У майстерні станкової графіки професора

О. С. Пащенко пріоритет надавався жанровій композиції ідеологічного спрямування та побутовому жанру. Завдання студентів полягало в реалістичному відтворенні навколишньої дійсності в рамках методу соцреалізму, тому широко використовувався метод оповідності, фіксації побаченого, розкадровки та лінійного розгортання сюжету в просторі. У фігуративних композиціях молоді мистці-дипломники, володіючи навичками академічного рисунку, своєрідно трактують обрані теми, відтворюючи певне коло сюжетів.

Так, М. Туровський створив серію літографій «Напередодні революції» – «Катастрофа», «Реквієм», «Солдати революції», «Агітатор» (1960) (іл. 3.1.2.1). Художник згуртував героїв, завдяки чому утворюється враження ідейної єдності цих людей, наділив їх глибокими психологічними характеристиками. Насичена пляма та граничні тонові контрасти максимально увиразнюють композиції, емоційно наснажують твори, які відлунюють потужним акордом.

Ю. Шейніс виконав цикл кольорових літографій «Метал» – «Бесемерівська сталь», «Прокат», «Сталь іде», «Чавун» (1961). М. Андрейчук працював над серією «Доярки» – «За досвідом» (іл. 3.1.2.2), «Улюблениця», «Гаряча пора», «Додому» (1962), у якій відтворив реалії життя селян без прикрас і пафосу, ввів фігури людей і тварин у природне середовище, майстерно передав світлотіньові співвідношення, детально моделюючи окремі частини композиції.

Авторству О. Шоломія належать чотири літографії на тему «Рибалки» (1962) (іл. 3.1.2.3). Він вибудував лінію сцен, у яких проілюстрував виробничий процес, змалював типажі робітників, узагальнено й стилізовано вирішив простір. В. Вандаловський виконав серію з п'яти аркушів про героя революції Артема: «В тюрмі», «Першотравневий мітинг в тюрмі», «1917», «За владу Рад», «Відновлення Донбасу» в манері асфальт (1963), намагаючись з максимальною достовірністю відтворити події.

У 1963 році пішов з життя О. С. Пащенко, який завідував кафедрою графічних мистецтв, а також з 1955 по 1963 роки був ректором інституту. Керівником майстерні станкової графіки в 1963 році стає доцент



І. М. Селіванов, учень О. С. Пащенко, який зробив вагомий внесок у підготовку фахівців із графічного мистецтва [27, с.15]. Упродовж 1960-х років у його майстерні студенти виконують і захищають дипломні роботи, які висвітлюють біографії українських видатних людей, розвивають «тему соціалістичного реалізму» – розбудови радянської держави, відповідно до запитів часу. Педагог вимагав від вихованців правдивості, достовірності, реалістичного підходу до висвітлення історичних подій і жанрових сцен. Так, О. Калачиков виконав цикл літографій «Сторінки з життя Великого Кобзаря» – «Дитинство», «У Петербурзі», «В земляків» (іл. 3.1.2.4), «Солдатчина» (1964), у яких концентрує увагу на погрудному зображенні Т. Шевченка, змінюючи оточення та антураж на дальньому плані. Продумана фрагментарність композиції, максимальне наближення постаті поета до глядача використано для розкриття його внутрішнього світу – душевних переживань, роздумів. Тема дипломної роботи В. Губенка – «Григорій Сковорода» (1969). Мистець виготовив чотири естампи: три аркуші з них «Мандрівний філософ», «Селянський спокій», «Світ ловив, але не спіймав» виконав у сріблястих тонах, підпорядковуючи їх загальному настрою творів. Сповнений спокою, заглиблений у філософські роздуми, позначений стриманістю поз і жестів, Григорій Сковорода постає на фоні краєвидів української природи, суголосних його елегійному стану, або в інтер'єрі приміщення. У четвертому аркуші «Всякому городу нрав і права» (іл. 3.1.2.5) Сковорода у колі слухачів виступає в ролі моралізатора, який повчає та висміює негативні соціальні явища, людські вади. Твір вирізняється контрастами чорних і білих площин, притаманних манері асфальт, чітко виокремлено постать поета-філософа та підкреслено форми білим кольором, що створює враження м'якого саява.

В аркушах дипломників всебічно висвітлено професійну діяльність громадян радянської держави (робітників сільського господарства, моряків, будівельників тощо). І. Мацейчук у 1964 році виконав серію літографій «Колгоспне село», до якої увійшли твори: «Доярки», «Збір яблук», «Кукурудзу на насіння», «Останній сніп» («Обжинки») (іл. 3.1.2.6). Художник

оптимістично відображає дійсність, ідеалізовано зображуючи життєрадісних селян, що виконують свою роботу легко, без напруження. В аркушах відчувається стилістика 1950-х років, у яких створено «зразковий» образ трудівника радянського суспільства. Проте в аркуші «Останній сніп» («Обжинки») простежуються фольклорні мотиви, передано урочистий і піднесений настрій. Епізод із життя селян – завершення збору врожаю – трактується як свято, покликаючись на народні українські традиції. І. Кирилов у дипломній роботі «Моряки-підводники» (1967) (іл. 3.1.2.7.) втілює ідею органічної єдності людини і природи. Мистець у різнопланових композиціях, розкриваючи специфіку служби моряків, прагне до нових виразних формальних прийомів. До революційно-патріотичної теми звертаються М. Марісов у серіях літографій «Олександр Пархоменко» (1965) і О. Скиба – «Г. І. Петровський» (1969), виконаних у дусі соцреалізму та загальних тенденцій радянського мистецтва другої половини 1930–1950-х років.

Дипломна робота є підсумком навчання в інституті, яка свідчить про 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, зокрема на виставці дипломних творів, ескізів, етюдів і кращих робіт студентів КДХІ, яка з успіхом пройшла в республіканському виставковому павільйоні в 1965 році [22], у розділі графіки були представлені дипломні роботи, виконані в техніці літографії. Також експоновано ескізи та етюди до дипломів як частина процесу роботи над підсумковою творчою роботою. Серед учасників виставки були О. Калачиков, М. Морісов, В. Сельверстов.

Після завершення навчання в КДХІ молоді мистці й далі творчо працювали в різних графічних техніках, але для створення літографських естампів необхідно було спеціальне друкарське обладнання, яке в той час мати в індивідуальній майстерні не дозволялось. У 1960-х роках мистці, вступаючи до

Спілки художників УРСР, отримували можливість користуватись Естампними майстернями при КО СХ УРСР. У Києві в такій майстерні згуртувались сповнені творчих задумів та ідей художники-графіки – випускники київського мистецького закладу. Це зумовило зростання інтересу до графічних технік і сприяло розвитку мистецтва літографії того часу.

Значний вплив на київських художників, які працювали в техніці літографії, мало ознайомлення з творчістю провідних українських і російських художників (М. Дерегуса, А. Базилевича, Є. Кібрика та інших) [12], адже вони відкривали нові можливості цієї графічної техніки; митців республік Балтії (А. Скірутіте, С. Красаускаса, Е. Окаса та інших), які віднаходили цікаві композиційні рішення, послуговуючись мовою графіки, й вирізнялися національною самобутністю та дистанціюванням від шаблонного радянського мистецтва. Вони надихались творами графіків Польщі, Німеччини, Болгарії, США (К. Кольвіц, Р. Кента та інших) [12] і роботами мексиканських художників – Майстерні народної графіки Мексики (Х. Гаудалупе, П. О'Хігінс, С. Кальдерон, Ф. Мора, Ф. Досамантес, Р. Ангіано, Х. Морадо та інших). Головною ідеєю їхніх художніх творів була боротьба з поневоленням, за незалежність країни та розвиток демократичних принципів. На це звертає увагу дослідник В. Бокань: «...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» [12, с. 6]. Саме на такому підґрунті формувалась київська школа літографів, активно розробляючи власні стилістичні особливості, працюючи над пошуком форми та змісту з рисами національної ідентифікації.

О. Балашова та Л. Герман у дослідженні «Искусство украинских шестидесятников» [53] наголошують, що в художників радянської доби був вибір художнього життя, з одного боку – «офіційного», яке підпорядковувалось державі, з розвиненою системою держзамовлень, членством у Спілці художників, безкоштовними майстернями, будинками

творчості, та «неофіційного» – відмежування від загального культурного процесу в бік автономної незалежної мистецької практики [53, с. 39–40]. Проте деякі художники намагалися знайти компроміс між виконанням завдань, продиктованих державою, і творчим самовираженням.

Ті київські мистці, які погоджувались на умови владних структур, стали активними учасниками різних тематичних міських, республіканських і всесоюзних художніх виставок, які регулярно відбувалися у виставкових залах УРСР або СРСР, що стимулювало їх до продуктивної праці та фахового вдосконалення, щоб бути поміченими. На виставках «Радянська Україна» (1960) [23], Республіканських художніх виставках, які відбулися в 1961, 1963 роках [137; 138], Республіканській виставці української радянської графіки 1962 року [135], Виставці українського радянського естампа 1963 року [26], «На варті миру» 1965 року [144], ювілейній художній виставці Української РСР, присвяченій 50-річчю жовтневої революції [196], художники Б. Гінзбург, В. Новиковський, В. Калуга, Ю. Шейніс, Є. Гапон, Н. Божко, Б. Шац, Н. Лопухова, М. Попов, І. Мовчан та інші продемонстрували свої напрацювання та творчі досягнення в галузі літографського мистецтва. Головним героєм багатьох художніх творів стає людина «робітничого класу», де втілюються типізовані відтворення конкретних характерів, славиться подвиг воїнів у Другій світовій війні.

Майстри графіки поверталися із творчих відряджень по країні, вони спостерігали та візуально відтворювали етапи соціалістичного будівництва, вели документальний репортаж із місця подій. Мистці Б. Гінзбург, В. Калуга, В. Новиковський в 1960 році виконали серії літографських робіт «На українських новобудовах семирічки», до яких увійшли панорамні індустріальні пейзажі із зображенням будівництва Кременчуцької ГЕС, гірничорудного комбінату зі складними просторовими і конструктивними побудовами та сцени з динамічними дійовими образами будівельників, бетонярів, монтажників. У кольорових літографіях Є. Гапона із серії «На будівництві міжрайонної Краснохутірської ГЕС» (1960) та І. Крупського із серії «Дніпродзержинськ»

(1960) показано масштабне будівництво важливих промислових об'єктів соціалістичної держави, яка інтенсивно розвивалась. Наступного року Б. Гінзбург і В. Новиковський створили серії кольорових літографій «Люди семирічки», у яких із правдивістю та достовірністю відтворили епізоди з життя сучасників. Естампи вирізняються чітким композиційним ладом, багатоплановістю, виразним співвідношенням тонів. Так, у аркушах «Інженери», «Після нічної зміни», «Заочник», «Біля кіоска» (іл. 3.1.2.8) Б. Гінзбург всебічно розкрив і висвітлив різні аспекти життя робітників, ілюструючи їхнє дозвілля. Зокрема, в творах «Біля кіоска» та «В очікуванні приміського поїзда» художник зосереджує увагу на укрупнених постатях людей, відтворюючи як характерні риси, так і фіксуючи особливі нюанси. В. Новиковський в естампах серії: «У перерву» (іл. 3.1.2.9), «Час обідати», «Вечірня пісня», «Метробудівці» та Ю. Шейніс у кольорових літографіях із серії «Метал» (1961) ведуть розповідь про повсякденне життя пересічного громадянина держави в умовах індустриальних перетворень. В. Калуга в роботах із серії «Вечірній Дніпро» (1961): «Господар плеса», «Вогні Дніпра», «Сплавщик лісу» краєвиди поживає людськими посталями.

В естампах М. Туровського, Б. Шаца приділялась увага портретам пересічних громадян радянської держави, в яких створено індивідуалізовані образи сучасників. Б. Шац виконав портрет будівельниці О. Москаленко, а М. Туровський зобразив людей індустриальної праці в літографіях «Старий робітник» (1962), «Сталевар» (1962), «Горновий К. Судак» (1963). Увага до робітників, створення реальних образів портретованих, у яких увиразнено риси характеру й розкривається індивідуальність, підвищують їхню соціальну значущість. Л. Фейгін виконав аркуші кольорових літографій із серії «Піонери» (1960), проявляючи інтерес до підростаючого покоління, наділяючи його високими моральними рисами.

У першій половині 1960-х років створено галерею пейзажів, зокрема літографії Н. Лопухової («На Дніпрі», «Весна») та М. Попова з альбому «По Шевченківських місцях» («Дорога на Моринці», «Канів. Сонячний день»,

«Село Бобриці. Верби», «Село Тараща. Черногуз» та інші), які передають настроєвість камерного пейзажу. Літографії «Повінь» (1965) Г. Горобієвської та «Умань. Софіївка» М. Попова сповнені пейзажною емоційно-чуттєвою лірикою. Пейзажні мотиви посилюються жанровою складовою у творах В. Калуги (серія кольорових літографій «Рибальська романтика» – «Рибальський відпочинок», «Рідні береги», «Свіжіє», «Світанок на промислі», 1962–1963) та А. Широкова (серія «Трудівники моря» – аркуші «Капітан Д. Іонос», «Бувалий рибалка», «Жемайте» та інші). І. Крупський у кольорових літографіях: «Новобудова на Хрещатику», «Вечір на Дніпрі», «Висотний будинок на Хрещатику» із серії «Київ – соціалістичний» (1961) втілює образ столиці через поетизацію міського простору, акцентує увагу на величних архітектурних домінантах міста. Б. Шац розширює географічні межі своїх творів, виконавши в 1963 році кольорові літографії «Куба насторожі!», «До берегів батьківщини» на основі зібраного натурального матеріалу з подорожей.

Военно-патріотичний настрій відобразився в літографіях художниці Н. Божко «Земля рідна», «1917 рік» і творчому доробку графіка В. Калуги – серії «Кримські маки» («Севастопольські маки», «Захисники Севастополя», триптих «Легендарний Севастополь»). Б. Шац виконав 1965 року літографії «Солдатські думи» та «Вогонь» (портрет Героя Радянського Союзу П. Товаровського). З. Толкачов 1962 року продовжив графічну серію «Освенцім» (1962), лаконічно зобразивши бранців німецької катівні, серед якої особливо вирізняються гостродраматичні та експресивні естампи «Дівчата співають», «Спаситель», «Лють», «Не віддам» (іл. 3.1.2.10). Мистці по-своєму інтерпретують історичні події – узагальнено-метафорично або документально й створюють неповторні художні образи, розкриваючи творчий задум.

У період 1960-х років М. Попов виконав кілька серій естампів, охопивши розлоге коло тем, зарекомендував себе здібним першокласним рисувальником і зрілим майстром, який досконало оволодів технікою плоского друку. У другій половині 1960-х років М. Попов розпочав роботу над серіями: «Роки окупації» та «Світ людський», які вирізняються гуманістичною й соціальною

спрямованістю, драматизмом. У серії літографій «Роки окупації» мистець втілює власні переживання подій воєнного періоду, розробляє сюжети композиції, використовуючи контрастні зіставлення форм і тону. Згадки про голодні воєнні роки, враження дитинства художника відобразились у графічному творі «Хліб наш насущний» (іл. 3.1.2.11). Побутова сцена має своєрідний композиційний лад і тонове вирішення – навколо жорна по центру згруповано матір і дітей, а зрізи постатей, різке розмежування світла й пітьми увиразнюють композицію, посилюють сприйняття твору. В естампі «Однісінька» (літографія, асфальт, 1969), у якій постає образ убитої горем матері, художник виносить на суд глядача трагічні наслідки війни. Згорблену монументальну постать жінки, яка завмерла у скорботній позі над столом, розміщено на весь аркуш. Приглушені сірі відтінки підкреслюють загальний настрій твору. У 1968–1970 роках графік виконує естампи із серії «Світ людський» за мотивами творів українських письменників-класиків і на основі власних філософських роздумів про життя і людські взаємини [148]. Особливу увагу привертає автобіографічна літографія «На Донбас» (1968), виконана в оригінальній авторській техніці рисування кислотою по літографському каменю. У цій роботі художник розкриває життєві перипетії, які випали на долю його родини. На ближньому плані зображено сім'ю художника, яка змушена переїхати на Донбас. Постаті зливаються в одне ціле, об'єднані білою контурною обробкою та виразним окресленням форм. Дальній план трактується символічно та спрощено, узагальнені зображення будинків, териконів, силуети заводів і фабрик доповнюють композицію важливими елементами [149].

Обдарованою майстринею літографії виявила себе Н. Лопухова, яка обирає цей вид друкованої техніки для низки своїх графічних творів [112]. Художниця завершила навчання в КДХІ 1954 року в майстерні книжкової графіки професора І. М. Плещинського. Художниця-графік вирішила розкрити тему долі жінки в літографських аркушах серій «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка» (1964) і «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» (1965). Саме в серії «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка» можна говорити про перехід від

книжкової до станкової графіки. Відчуття глибини переживань героїнь літературних творів Т. Шевченка, які лягли в основу кольорових літографій мисткині, позначилось в емоційній насиченості графічних творів. Композиційна стрункість, виразність, контрастність – такі характерні риси естампів цієї серії. Так, у аркуші «Край дороги гне тополю до самого долу...» за мотивами твору «Причинна» відбувається перевтілення молодої жінки в тополю, її постать спілітається з кроною дерева та гіллям. Естампу притаманні мінімалізм графічної мови, схематичне потрактування пейзажного мотиву, образне узагальнення, використання різких чорно-білих контрастів, які наголошують на драматизмі життя героїні. У кольоровій літографії «Умивай же біле личко дрібними сльозами» (іл. 3.1.2.12) героїню зображено крупним планом у профіль, вона в тузі затуляє своє обличчя. На тлі – лінійно окреслені постаті персонажів, причетні до долі молодої жінки, епізоди з її життя в ретроспективному показі поглиблено розкривають зміст твору. Ця серія Н. Лопухової експонувалась на Республіканській художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка в 1964 році [193]. Не залишились непоміченими твори художниці на ювілейній художній виставці в Москві, вона була удостоєна почесного диплома Спільки художників СРСР [92, с.110]. Роздуми майстрині над жіночою долею вилились в наступній серії літографій: «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» (естампи «Горе війни», «1941 рік», «На фашистську каторгу», «Повернення»). В аркуші «1941 рік» (іл. 3.1.2.13) показано початок війни, художниця розмежовує на ближньому плані динамічні постаті матерів із дітьми, які вирушають в евакуацію, та на віддаленні в діаметральному напрямку шеренги воїнів, що прямують на фронт. Подібний композиційний прийом використано, зокрема, в живописному творі О. Дейнеки – «Оборона Петрограда» (1928), який набув поширення в творчості інших радянських художників. Натовп біженців художниця вирішує майже силуетно, чорні фігурки дітей і жіночі постаті з ледь прокресленими контурами, які вирішено узагальнено та лаконічно, контрастують із тлом, де на дальньому плані постаті солдатів ненасичені за тоном та пророблені дрібним сріблястим



штрихуванням, наче розчиняються у просторі. Графічний твір «Горе війни» з цієї ж серії має подібні образно-стильові ознаки, як і аркуш за мотивами твору «Причинна». Жінки, які втілюють незламність і стійкість до випробувань тяжкої долі, зображені в різних ракурсах і положеннях. Чорні скорботні постаті жінок на чорному тлі відмежовано світлим м'яким контуром, інші фігури виступають силуетно на абстрактному тлі. 1967 року за серію літографій «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну» Н. Лопухову нагородили срібною медаллю імені М. Б. Грекова та дипломом Спілки художників СРСР [92, с.110].

Шевченківська тематика виявлена в творчому доробку Б. Гінзбурга, який переосмислює життєвий подвиг Т. Шевченка та дає власні інтерпретації змісту його поезій. Художник виконав п'ять літографічних аркушів – «Доля поета», «Караюсь, мучуся... але не каюсь», «Т. Шевченко та діти», «Жінки навіть... пішли в гайдамаки», «Під час останньої подорожі по Україні» (1961–1962). У цих творах Т. Шевченко постає в різних іпостасях – рекрута, поета, мандрівника, товариша. Акцентуючи увагу на постаті поета, мистець обирає різні декорації, які розкривають зміст кожного сюжету. Зокрема, в літографії «Доля поета» (іл. 3.1.2.14). Т. Шевченко вишикувався разом із солдатами, шеренга яких по діагоналі йде вдалечінь. Художник наголошує на тяжких випробуваннях, які випали на долю поета – польові умови, муштра, неволя. Із тонким психологізмом художник показує його незламний характер, непохитну стійкість, жертвовність за ідею. Аркуш «Жінки навіть... пішли в гайдамаки» за мотивами твору Т. Шевченка вирізняється своєю ракурсністю, фрагментарністю. Фігура озброєної рогачем жінки, яка озирається до глядача, вказує на її рішучість, готовність до боротьби [6, с.177].

Від 1961 року М. Попов працює над серією «За мотивами «Кобзаря» Т. Г. Шевченка» – емоційно-напруженою за характером і національною за змістом. У ній художник утілює ідею про волелюбність і жагу великого поета до незалежності, невпинної боротьби за визволення свого народу від поневолення. Так, у аркушах «Літа орел, літа сизий» (кольорова літографія, 1961), «Тримай міцно, синку» (кольорова літографія, 1961), «В гайдамаки»

(кольорова літографія, 1961–1962) (іл. 3.1.2.15), «Ходить пісня по Україні» (літографія, асфальт, 1964) мистець виразно передає дух і атмосферу епохи, суголосність психологічного стану людини і природи, рішучість й мужність народних месників. Характерними рисами творів є фрагментарність побудови композицій з укрупненими завмерлими постатями, виразні жести та пози персонажів, підкреслена емоційність і граничне напруження почуттів. Мистецтвознавиця В. Рубан зауважує: «Протиборство, шал боротьби, єдність контрастів він робить основою, художньою програмою свого шевченківського циклу. Звідси контрастність світла й тіні, експресивна насиченість композицій і підкреслена типажність зовнішності героїв графічних аркушів» [149, с. 11].

Жіночий погляд на заняття, діяльність і роль жінки в суспільстві втілюється в літографіях Н. Лопухової – «Молода піаністка» (1965), Н. Божко із серії «Жіноча доля» (1967), І. Мовчан «Гончар», «Килим», «Вишивальниці» (іл. 3.1.2.16) із циклу «Народне мистецтво» (1967). У естампах І. Мовчан простежується глибока спорідненість із декоративним мистецтвом, національною культурою та народними традиціями.

У творчому доробку художника З. Толкачова, який мав єврейське походження, були не тільки роботи на революційно-воєнну тематику, а й композиції за мотивами літературних творів. У 1965–1966 роках він присвячує серію робіт єврейському письменнику І. Л. Перецу «Пам'яті І. Л. Переца», до якої входить власне портрет самого літератора та літографії на сюжети його творів – «Бонця-мовчальник», «Реб Зайнвл та Лія (Як мене одружували)», «Водонос», «У підвалі», «Мандрівні фіглярі», «Гнів жінки» та інші. Естампи не складні за композиційною будовою, але глибокі за змістом. Мистець робить акцент на постатях героїв, на їхній жестикуляції, емоціях. Наступна серія за мотивами творів Шолом-Алейхема «Містечко» стала відгомном спогадів дитинства, що минуло в Білорусі. Відшукавши паралелі з художніми образами за мотивами творів єврейського письменника і сторінок власної біографії, в естампах «Біля дверей хедера», «Доконали», «Коротка П'ятниця і довга Субота», «Рейзеле», «Гість» та інших мистець зумів передати національні

особливості побуту й відтворити атмосферу життя євреїв у тогочасному суспільстві [10].

Аналізуючи творчий процес у мистецькому середовищі Києва 60-х років ХХ століття, спостерігаємо, зокрема, активне зацікавлення літографською технікою у майстрів графіки різних поколінь, які вивчають характерні для неї способи зображення, засоби виразності та формально-технічні особливості. На думку В. Афанасьєва: «Безмежне розмаїття життя відтворюється в конкретних його проявах, зображується не безсторонньо-реєстраційно, а у всьому багатстві й своєрідності характерів людей, у різноманітності форм, кольорів, фактури предметного світу, в емоційно-психологічному чи філософсько-споглядальному аспектах» [3, с. 11].

Про свою активну роботу в галузі графічного мистецтва художники звітували на міських, республіканських, всесоюзних і міжнародних виставках, твори окремих мистців здобули високу оцінку та були відзначені дипломами й відзнаками (1967 року Н. Лопуховій за заслуги в розвитку радянського образотворчого мистецтва присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР, М. Попова нагородили Грамотою Президії Верховної Ради УРСР за досягнення в галузі образотворчого мистецтва).

У 1960-х роках у станковій літографії розроблялись три магістральні тематичні лінії, започатковані з 1950-х років: розбудова радянської держави, створення героїчного типізованого образу робітника цієї держави та революційно-воєнна тематика. Твори художників, які потрапили у жорна історії періоду розвою радянської системи, вирізнялися стриманістю композицій, точним рисунком, зменшенням пафосу та лакування дійсності. Літографія, на відміну від інших естампних технік, наближена до натурального рисунка і завдяки цьому більше відповідала запитам тогочасного суспільства, вимогам реалістичного відтворення дійсності. Незважаючи на заангажованість і ідеологічний тиск на мистецтво та комінстичну пропаганду, художники-графіки в літографіях віднаходили можливість висловити своє бачення та розуміння процесів, які відбувалися в суспільстві, побачити позитивні сторони

в житті людей. Завдяки руху супротиву та національному піднесенню окремі мистці-літографи (І. Мовчан, М. Попов, Б. Гінзбург, Н. Лопухова) надихались ідеями «шістдесятництва» і вільніше висловлювались в образній сфері.

### **3.2. Літографія в творчості київських художників 1970–1980-х років**

#### **3.2.1. Різновиди композиційних прийомів у станкових літографічних творах київських мистців 1970-х років**

Українське образотворче мистецтво 1970-х років в цілому не відхилялося від шляху розвитку, накресленого тоталітарною державою, але мистці віднаходили способи проявити своє авторське бачення в розкритті різноманітних тем, застосовуючи складніші композиційні схеми. Поступово відбувається стилістичне та образне збагачення у творчості художників-графіків, розширюється арсенал засобів виразності. На думку дослідниці О. Авраменко: «І все ж, мистецтво графіки, окрім згаданих політичних, соціальних та ідеологічних навантажень, зумовлених тиском владної системи, мало власні характерні відмінності й розв'язувало специфічні художні завдання, важливі й властиві саме йому» [59, с. 526–527]. На відміну від живопису, графічне мистецтво мало широкий спектр засобів виразності, композиційних прийомів і технічних особливостей. Літографія серед інших графічних технік володіла багатством графічної мови: як образно-пластичною умовністю, декоративною стилізацією, так і засобами світлотіні, можливістю передання глибини простору та об'єму.

Студенти КДХІ опановували літографську техніку, навчаючись у досвідчених фахівців, частина вихованців, як і в попередніх десятиліттях, у виконанні дипломної роботи використовували літографію як найбільш відповідну до втілення ідей на актуальну того часу тематику. У майстерні станкової графіки під керівництвом доцента, а згодом професора І. М. Селіванова (майстер-літограф – М. І. Ткаченко, випускник графічного факультету КДХІ 1969 року [212]) студенти розвивали теми соціалістичного

будівництва й уславлення людини-трудівника, а також показували життя сучасників, висвітлювали історичне минуле у вигідному владним структурам ракурсі. Якщо жанри й теми дипломних робіт у техніці літографії в цілому не відрізнялися від попередніх десятиліть, то композиційна структура аркушів зазнала значних змін, набула принципово нових характеристик і вирішень. Аркуші дипломних робіт ідеологічного спрямування, які виконали студенти КДХІ: С. Рябцов («Даєш Крим», 1970), О. Петренко («Лейтенант П. П. Шмідт», 1974), С. Ліфенко («Олександра Коллонтай», 1974), Є. Бобрик («Російський революціонер І. Ф. Смирнов-Ласточкін», 1975), О. Василенко («Софія Перовська», 1976) (іл. 3.2.1.1.), Ю. Ларіонов («Жінки революції», 1977) (іл. 3.2.1.2), відображали боротьбу з попереднім режимом, віру в революційні ідеали. Водночас художники О. Василенко та Ю. Ларіонов віднаходять нестандартні композиційні вирішення. Так, О. Василенко для висвітлення життєвого шляху Софії Перовської аркуші поділяє на два яруси, використовує фризіві й площинні композиції, які нагадують театральну сцену, акцентуючи увагу на героях революційних подій і визвольних рухів. Ю. Ларіонов створює триптихи – розкадровки багатофігурних динамічних сцен, шукаючи нові інтерпретації сюжетів для розкриття теми.

Історії Київської Русі присвячено серію літографій «Ярослав Мудрий» (1971) Ю. Рубашова, який переосмислює події давнього минулого та виявляє значення діяльності Ярослава Мудрого для подальшого розвитку культури країни. Долю українських жінок розкрито в естампах Н. Дмитренко «Жінки України» (1970). Залишається актуальною тема Другої світової війни, очевидцем чи учасником якої був майже кожен мешканець нашої країни, що здобуло відображення в графічних серіях художників С. Кочергана («Від Путивля до Карпат», 1972), В. Нікітіна («Жінки у Великій Вітчизняній війні», 1973) (іл. 3.2.1.3), В. Мовчана («Велика Вітчизняна війна», 1976) (іл. 3.2.1.4). Розкриваючи різні аспекти життя людей воєнного періоду, В. Нікітін реалістично та достовірно, без особливого пафосу, більше традиційно трактує різні епізоди, звертаючи увагу на побутові речі. В. Мовчан реконструює

загальну атмосферу, дух зображуваного періоду, робить акцент на ключових етапах війни, створюючи узагальнені образи радянської людини та воїна-захисника. Його композиції більш умовні, символічні та лаконічні, без розробки глибини простору.

Побутовий жанр та індустріальний пейзаж залишаються провідними у творчості художників. Побутові сюжети розкриваються в літографіях Г. Казакова («Свята земля», 1971), О. Сизикової («Крим соціалістичний», 1972), О. Янголя («Весілля», 1972), В. Міщенко («Наші діти», 1974). Трудові будні громадян держави відображено в творах Н. Іванової («Трудові дні», 1977), О. Папірного («Підземні горизонти», 1977), А. Завгороднього («Герої соціалістичної праці – мої земляки», 1979), Ю. Кутілова («Метробудівці», 1976) (іл. 3.2.1.5). Зокрема, літографії Ю. Кутілова з індустріальними мотивами та постатями метробудівців вирізняються динамічністю, структурованістю, ритмізацією простору, насиченістю й щільним заповненням композицій. У серії графічних аркушів Л. Небеленчука («Адмірал Всесвіту», 1976) (іл. 3.2.1.6), які вписані в аркові форми та позначені колажною побудовою, портрети інженера-винахідника С. Корольова, суміщені із тлом, що умовно символізує його професійну діяльність і досягнення в галузі науки й техніки. П. Кліваденко в дипломній роботі «Моє місто» (1978) зобразив краєвиди з визначними спорудами Києва (Центральний стадіон, Видубицький монастир, Московський міст) у вигідних і виразних ракурсах, створюючи величний образ столиці.

Низку літографських серій створено за мотивами поезій і музичних творів. Зокрема, ідеться про роботи О. Бабака («Пісні революції та громадянської війни», 1970), В. Ходзинського («Час і музика», 1974) (іл. 3.2.1.7), а також В. Шляпіна, який у дипломній роботі «Сергій Єсенін» (1972) звертається до поезій російського поета; в аркушах О. Агафонова («Класична музика», 1971) зображено виконавців старовинної та камерної музики, налаштованих на відповідний емоційний лад.

Чимало випускників ще в стінах інституту продемонстрували творчу зрілість, досконале володіння графічною технікою, достатньо розвинене

композиційне мислення. Кращі дипломні літографські роботи експонувались на Республіканській виставці творів молодих художників «Молодість країни» (1976) [100]. Серед них: естампи Є. Бобрика, О. Василенко, Ю. Кутілова, В. Мовчана та Л. Треммері. Необхідно також зауважити, що дипломні роботи В. Нікітіна, Ю. Рубашова, Г. Казакова, О. Папірного, Ю. Ларіонова, Г. Галинської та В. Ходзинського ввійшли до експозицій різних республіканських виставок. 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 [51].

Молоді художники виходять на мистецьку арену як самодостатні мистці й заявляють про себе на весь голос, відпрацьовуючи авторський стиль і манеру. Завдяки створеній зусиллями митців старшого покоління у минулих десятиліттях Експериментальній естампній майстерні Спілки художників України в Києві відбувається поживлення інтересу до літографії. На традиційних ювілейних виставках, присвячених річницям революції, з'їздам КПРС, Компартії України та ВЛКСМ, радянської армії і військово-морського флоту, створенню СРСР та визволенню України від німецько-фашистських загарбників [68; 89; 100; 114; 139; 153; 174; 185], які рясніли розмаїттям творів образотворчого мистецтва, що мали деяку стильову одноманітність, літографські естампи київських художників-графіків вирізнялися невимушеністю, свіжістю, привертаючи увагу глядачів. Також художники-графіки мали можливість продемонструвати свої досягнення в царині графіки на спеціалізованих Республіканських виставках естампа [45; 135]. Літографія, як особлива графічна техніка, давала широкі можливості втілити ідеї та задуми в межах запропонованих тем.

Художники Києва зазначеного періоду презентували себе в групових виставках графіки, організованих Київською організацією Спілки художників УРСР. Зокрема, у 1977 році відбулась Виставка графіки київських мистців

Р. Адамовича, В. Кузьменка, Н. та М. Левчишиних, І. Мовчан, О. Петрової [21], серед яких експоновано літографії книжкової та станкової графіки (пейзажі, портрети, побутові сюжети). У творчому доробку Н. Левчишиної є натурні портрети («Портрет Зої», «Портрет Петрової», «Оксана», «Хлоп'ята», «Дівчата із студії»), побутові сцени («Весілля в Киянівці») та міські пейзажі, в яких людині відведено особливу роль («Хрещатик», «Дитячий садок», «У школу»). У зимовому пейзажі з побутовим сюжетом «У школу» виявляється творчий погляд художниці на повсякденне життя в контексті міста. Зроблено акцент на стафажній постаті дитини, яка прямує до школи, навколо – силуетно окреслені дерева, мерехтить мереживо гілок. М. Левчишин виконує портрети в літографській манері асфальт («Портрет Г. Сковороди», «Портрет брата»), кольорові літографії «Галина», «Світло і тінь» і серію літографій «Натовп». Цікавим є профільне зображення мандрівного філософа і поета, яке в контражурі контрастно виступає на світлому тлі. Майстриня графіки І. Мовчан створює серії кольорових літографій «Українські обряди» та «Українські танці» (продовжуючи канву 1960-х років), які мають виразне національне забарвлення. Художньо-образне трактування фольклорного матеріалу, декоративізм графічної манери, використання контрастних поєднань кольорів робить роботи ошатними, самотніми та святковими. Образи сучасниць утілено в серіях «Жінки» та «Дівчата», які вирізняються лаконізмом, ритмічністю і структурованістю композиційних рішень. Художниця вибудувала власну образно-пластичну концепцію, засновану на народному мистецтві.

У наступній виставці «Графіка» 1978 року виступили експонентами київські художники Л. Загорна, Г. Казаков, Я. Левич, Ю. Рубашов, Ю. Шейніс [37]. Представлені ними літографії – портрети сучасників та історичних осіб, побутові твори на сюжети, почерпнуті з життя. На актуальну для того часу тему будівництва міста та промислових об'єктів виконали естампи Ю. Рубашов («Трасою дружби», «Бригада», серія «Метал») і Г. Казаков («Атомна ГЕС будується», «Будівництво», «Новий будинок», «Країна будується»), використавши натурні зарисовки.



У серії «Настрої» (1973–1980) А. Толкачової – учасниці групової виставки графіки [65], яка відбулась згодом 1981 року, втілились особисті враження та спостереження, вихоплені пильним поглядом художниці з потоку життя. У простих, невимушених композиціях «На балконі», «Біля піаніно», «Увечері в майстерні», «Дзеркало», «Початок зими» відображено епізоди з буденного життя, створені легкими лініями, м'якими штрихуваннями.

Подорожуючи країною у творчих відрядженнях, ініційованих Спілкою художників УРСР та Міністерством культури УРСР, мистці спостерігали за трудовими процесами та подіями в суспільстві, збирали матеріал і ділилися суб'єктивними враженнями від побаченого в графічних аркушах. Зокрема, Г. Казаков («Карусель», 1970; «Будівництво атомної ГЕС», 1976; «Країна будується», 1977), В. Калуга (серія «Вечірній Дніпро», 1970), А. Навроцький (кольорові літографії «Київський пляж», «На Говерлу», «Після тренування», 1971), В. Новиковський (серії «Металурги Петрівки», 1971 та «Ранок КАМАЗу», 1975), О. Возіанов (серія «Будні села», 1975), Ю. Шейніс (серія «Північні береги», 1970; кольорові літографії «Плавка чавуну», «Завод», «Проба сталі», 1971; серія «Цирк», 1972), Н. Божко (серія «Комсомол України», 1970–1972), В. Шляпін («В. Ярошенко», 1970; «Ю. Кондратюк», 1971), Л. Загорна («Автовокзал», «Недільник», «Каштани на Татарці», «Київ. Старий Поділ», 1976), О. Сизикова (серія «Крим соціалістичний», 1973), Ю. Рубашов («Синя хустинка», 1970; серія кольорових літографій «Київські театри», 1978) віднаходили різноманітні композиційні, художньо-стильові та образно-пластичні вирішення, нові прийоми і шляхи втілення задуму.

Так, у аркушах «Святкові сорочки для десяти синів», «Паляниця», «Удвох», «Веселі музики», «Птахи і квіти» (іл. 3.2.1.8) із серії «Свято завжди з тобою» (1971) О. Овчинникової постають величні, монументальні постаті жителів тогочасного села на узагальненому тлі. Наступна серія «Травень, червень, липень» (1975) (іл. 3.2.1.9) продовжила тему життя колгоспників, розповідаючи про маленькі радості та звичні речі простих людей. Чіткі, структуровані, ритмічно побудовані композиції, в яких зображені в динамічних

позах люди фізичної праці з ретельно прорисованими рельєфними тілами, втілюють ідею щасливого стабільного життя громадянина радянської держави [17].

Художники уславляли людей різних професій, акцентуючи значущість кожної людини в розбудові радянської держави. Так, у кольоровій літографії О. Петренка «Сигнальник» із серії «На сторожі Батьківщини» (1978) (іл. 3.2.1.10) героєм є юнак, що з великою ретельністю виконує свої професійні обов'язки. Його постать підноситься над вируючим морем, вказуючи шлях кораблю. Тема космосу привабила багатьох художників того часу (А. Чебикіна та інших), зокрема і О. Петренка. Космонавт Ю. Гагарін (аркуш із серії «Людина і космос», 1977), підкорювач Всесвіту, вписаний у коло, як переможець із тріумфом прямує назустріч глядачеві. Тлом композиції є фактурний нескінченний космічний простір, який щільно заповнений деталями – супутниками, космічними кораблями та ракетами.

Вартими уваги дослідників є графічні твори із серії «Князі київські» 1975 року (іл. 3.2.1.11) Ю. Рубашова, який продовжив розробляти в іншому ключі обрану ним для дипломного проекту 1971 року тему історії Київської Русі й відтворив образи київських князів Володимира, Ярослава, Святослава й княгині Ольги. Композиції набувають образно-символічного і алегоричного звучання, портрети історичних постатей синтезуються з пейзажними мотивами із розмитими зображеннями визначних архітектурних сакральних пам'яток, створюється ефект плину часу, завдяки якому втрачається чіткість і ясність давнього минулого. Станкову графіку за мотивами літературних творів репрезентували Ю. Ларіонов (композиція до твору на воєнну тематику О. Довженка «Відступник», 1973), Н. Левчишина (серія «Вечори на хуторі біля Диканьки», 1971) та І. Селіванов («Слово про Ігорів похід», 1970), які звертаються до українського побуту та національних джерел, широко інтерпретуючи зміст й розкриваючи сюжетну канву творів.

У романтичному ключі виконав Г. Варкач портрети О. Гріна, К. Паустовського, М. Волошина, М. Островського в аркушах «Земли

полуденной волшебные края...», «Співець Кіммерії», «Романтики» (1978). Зокрема, в портреті М. Островського мистець вибудовує складну композиційну систему за колажно-монтажним принципом, у якій портретований перебуває серед калейдоскопу динамічних сцен, описаних у його літературних творах. Таким чином, цей естамп складно віднести до класичного портрета, в якому модель позує перед художником, він радше співвідноситься із побутовим жанром. Л. Іванова створює романтичний образ Лесі Українки в естампі «Леся і Мавка» (за книгою М. Олійника «Леся») (іл. 3.2.1.12) 1978 року. У цьому творі майбутню письменницю зображено юною дівчинкою, а тлом слугує сюжет її майбутньої поеми «Лісова пісня» з головною героїнею – Мавкою. Реальний світ переплітається із світом фантазій, легенд і народних уявлень, утворюючи єдине ціле. Загальне вирішення аркуша ґрунтується на детально прорисованих елементах композиції, градації світлотіні й контрастних тональних співвідношеннях.

Літографії мистців під різними кутами зору зображували епізоди боротьби у Другій світовій війні, в яких посилюється увага до людини як учасника процесу. Зокрема, літографії Г. Варкача (триптих «Вогняні роки», 1977–1978), А. Іовлева («Боротьба розпочалася. 1941 рік», 1975), Г. Гаркуші («За Дніпро, за Київ», 1978), О. Мікори (серія «Шляхи Перемоги», 1978), В. Куткіна (серія «День Перемоги», 1976–1977), А. Чебикіна («Штурм Перекопу», 1978), В. Нікітіна (серія «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується», 1975) – лауреата Республіканського конкурсу «Молоді голоси», мали на меті прославити кожного, хто зробив внесок у визволення від німецьких загарбників і перемогу. В. Нікітін продовжує розробляти тему: «Жінки у Великій Вітчизняній війні» (1973). Так, твори «1941», «Дорогами війни» (іл. 3.2.1.13), «Бойова подруга», «Весна 1945» присвячено самовідданості й відвазі медсестер, які несли на своїх плечах тягар Другої світової війни [100, с.8-9]. Характерними рисами естампів мистця є композиційна стрункість, художнє узагальнення та лаконізм. Незважаючи на буремність воєнних років, дівчата-медсестри сповнені внутрішнього спокою, позбавлені емоцій і зосереджені.

Художник створює ідеалізований образ дівчат-медсестер одного типу з схожими миловидними обличчями та стрункими фігурами. Такі художні рішення спостерігаємо у роботах миців нового покоління, створених на підставі романтизованого образу людини на війні.

Продовжував працювати у техніці літографії один із найвизначніших київських художників-літографів М. Попов (викладач графічних технік КДХІ), який також активно брав участь у виставковій діяльності. Він, як досвідчений майстер літографії, створив великі серії: «Роки окупації» (1969–1970), «Моє дитинство» (1971–1972), «Партизанська сюїта» (літографія-асфальт, 1974–1975), «Боротьба та становлення» (літографія-асфальт, 1974–1982), що зображують соціальні потрясіння, війну, висвітлюють актуальні гостросюжетні теми, почерпнуті як із власного досвіду художника, так і змодельовані з його уявлень [116; 147; 148]. Автобіографічну серію «Моє дитинство» засновано на окремих фактах і епізодах із життя мистця, фокусуючись на спогадах і враженнях дитинства. Зокрема, в творах «Після робочого дня» (1971), «Відбудуємо» (1971), «До міста» (1972) автор зображує себе й близьких у побутових сценах, які чітко промальовані з низкою деталей і подробиць. У естампах із серій «Роки окупації», «Боротьба та становлення» і «Партизанська сюїта» відчувається глибоке проникнення в суть і характер історичних подій, які художник пропускає через призму власного світобачення. Із суворим драматизмом і трагічністю розкрито тему війни та акцентовано увагу на психологічному стані людей. Аркуші із серії «Роки окупації» відтворюють тривожну атмосферу, сурові будні та аскетичні умови, в яких перебували мешканці країни у воєнний період. У літографіях із серії «Боротьба та становлення» – «Затишшя» (1975), «Вірність» (1975), «Повернувся» (1976), «Сини» (1977) (іл. 3.2.1.14), «Не згасне днів цих слава» (1975) – головними героями постають воїни-захисники, зображені укрупненим планом і максимально наближені до глядача. А твори «Сина виглядає» (1975), «Рановранці» (1976), «По хліб» (1976), що свідчать про трагічні наслідки війни, демонструють глибину душевних переживань героїнь-жінок. Художник із

особливою емоційністю відтворює їхній стан, використовуючи тонові контрасти й інтенсивне штрихування.

Твори М. Попова цього періоду вирізняються впевненим вільним рисунком, застосуванням вдало дібраних композиційних прийомів і новими інтерпретаціями сюжетів. Від 1950-х років можемо простежити еволюцію стилю та урізноманітнення підходів до розкриття тем у творчості майстра графіки. Художник рухався в бік декоративної та графічної стилізації, узагальнень, монументалізації образів. Естампи «Перепочинок» (1974), «Раптовий напад» (1974), «Хліб прийшов» (1974) із серії «Партизанська сюїта» розповідають про партизанський рух у тилу ворога. У цих композиціях у центрі уваги художника є головні герої на ближньому плані, простір аркуша ущільнений зображеннями людей, військової техніки та зброї на віддаленому плані. Природа стає важливою складовою творів, об'єднавчим компонентом, вона трактується більш декоративно та стилізовано – флоральними візерунками та мотивами. Мистець уникає різких контрастів, робить композиції спокійнішими, в сріблясто-сірих тонах. Мистецтвознавиця 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» [149, с. 74].

Серії «Світ людський» (1968–1978) за мотивами творів українських письменників-класиків – «Г. С. Сковорода» (1974) і літографія «У катакомбах» за драматичною поемою Лесі Українки (1970) – виконані М. Поповим в іншому руслі. У творах із серії «Світ людський» (іл. 3.2.1.15) художник порушує морально-етичні й соціальні проблеми. Зокрема, в аркуші «Ситий голодного не розуміє» (асфальт, 1970) майстер графіки артистично та ефектно протиставляє бідняка безликому натовпу багатіїв. На аркуші «Пісня добру» Григорій Сковорода постає молодим поетом, мандрівним філософом, який грає на сопілці життєствердну мелодію в унісон настрою природи. Тлом слугує символічний весняний пейзаж і сільський краєвид, що символізує гармонійну єдність стану людини і природи. Для глибшого розкриття теми композицію

доповнено динамічними постатями людей з характерними типажами, що всебічно розкривають моральні засади тогочасного суспільства. У трактуванні навколишнього світу відчутні впливи мистецтва графіки художників Балтії (Алдони Скирутіте, Стасіса Красаускаса та інших), зокрема, ритмізація простору, декоративна стилізація та спрощення форм виявляють спільні риси з їхніми творами.

Діяльність у 1970-х роках Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва (Творчо-виробничого об'єднання «Художник»), який належав Спілці художників УРСР, мала значний вплив на розвиток літографії в київському художньому середовищі, ґрунтувалась на замовленні різних установ і організацій. Зокрема, комбінат співпрацював із «Укркнига поштою», що розповсюджувала тематичні альбоми художніх творів й портретів у навчально-виховних закладах, і отримував пропозиції, приурочені до важливих подій, річниць тощо. Художня Рада комбінату прискіпливо приймала твори художників, вимагала, передусім, відповідності засадам соціалістичного реалізму в тематиці та характері трактування образів, а також високого рівня технічного виконання, професіоналізму та довершеності композицій. На той час літографія посідала чільне місце серед естампних технік саме завдяки можливості реалістично відтворювати об'єкти зображень. А. Бабкова, А. Базилевич, В. Морозова, В. Ульянова, Г. Варкач, О. Возіанов, В. Мельниченко, С. Гришин виконали літографії до 150-річчя повстання декабристів (1975), у яких акцентують увагу на кульмінаційних, вузлових моментах боротьби.

Жанровий діапазон літографічних творів цього періоду широкий: портрети сучасників та історичних персоналій, природні та урбаністичні пейзажі різного спрямування, побутові й батальні сцени, історичні реконструкції. Теми виставок здебільшого були продиктовані владою держави; перед художниками ставились певні завдання, які мали вирішуватись. Проте багато мистців, навіть будучи затиснутими в лещатах радянської ідеології, створили справді вартісні мистецькі твори. У 1970-х роках, на відміну від попередніх періодів,

зауважуємо впровадження складніших композиційних схем (площинних, фризових, колажно-монтажних, триптиху тощо), поглиблене розкриття змісту творів, коли на одному аркуші відображено ланцюг подій і суміщено широке коло героїв, доповнене символічними зображеннями. Зокрема, такі новітні підходи спостерігаємо у творчості Ю. Ларіонова, О. Василенко, Л. Небеленчука, Л. Іванової, І. Мовчан.

Мистецтво літографії художників-графіків київської школи упродовж 1970-х років розвивалося в реалістичному напрямі, наслідуючи мистецькі тенденції 1960-х років. Незважаючи на те, що мистці були ізольовані державою від здобутків тогочасного світового мистецтва, вони все-таки віднаходили можливість ознайомитись із творчістю авторів американської, іспанської, німецької та французької графіки через поодинокі видання або виставки, дізнатись про різні напрями та тенденції в мистецтві. Завдяки цьому київські мистці в літографських творах розширювали реєстр зображальних засобів, композиційних прийомів і образотворчих новацій, що значно збагатило мову графіки. Літографія київського осередку 1970-х років – це пласт високої графічної культури в мистецтві, визначальними рисами якої були змістовність нових образотворчих методів, художньо-технічна досконалість, майстерність і точність рисунку.

### **3.2.2. Раціонально-конструктивні та асоціативно-метафоричні тенденції в станковій літографії Києва 1980-х років**

1980-ті роки стали важливим етапом у тривалому періоді соціалістичної доби, коли мистецтво графіки поступово звільнялось від політичних, соціальних та ідеологічних навантажень і набувало спроможності вільно висловлюватись в ідейно-змістовій сфері. У другій половині 1980-х відбулися перебудовчі процеси, які вплинули на переоцінку моральних, духовних цінностей і сприяли переосмисленню світоглядних позицій, що внесло струмінь свіжого повітря в задушливу атмосферу радянських часів і значною мірою

відобразилося в образотворчому мистецтві. Розпочинається відлік часу нової епохи – період поступового відродження національної культури, формування свідомого об'єктивного сприйняття дійсності й відкриття нових обривів для самовираження.

Проте ці нові віяння не одразу проявилися у творчості студентів й випускників КДХІ, оскільки викладачі інституту як державного навчального закладу були змушені дотримуватись настанов владних структур і вимог державного замовлення. У майстерні станкової графіки КДХІ під керівництвом професора І. М. Селіванова, а згодом з 1985 р. – професора А. В. Чебикіна (майстри-літографи – О. М. Папірний [211], С. І. Гунін [209]) студенти й далі інертно простували проторованим шляхом ідейного радянського мистецтва, прославляли людину-трудівника, виконуючи фігуративні композиції, які базувалися на академічному рисунку.

Епізоди та герої революцій, розвиток подій Другої світової війни, історичне минуле, будні радянської людини з наголосом на її високі моральні риси відображались в дипломних роботах студентів О. Юхно «Мій син» (1980), А. Ракова «Молоді механізатори» (1981), 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), І. Шелеста «Хірургу М. М. Амосову присвячується» (1985) (іл. 3.2.2.1), О. Плесовської «Мої сучасники» (1986), В. Франчука «Етапи боротьби та звершень» (1986), Т. Масаутова «Ленін в Казані», В. Сидорченка «Радянська міліція» (1987), О. Сапожкової «Перші декрети радянської влади» (1987), Н. Анікіної «Слово про Лесю» (1987).

У цей період серед київських мистців літографії як техніці з багатими виражальними можливостями надавалась перевага серед інших естампних технік. Реалістичний напрямок домінує у майстрів графіки старшого покоління, які у своїй творчості наслідують образно-стильову лінію попередніх періодів. Вагомий внесок у скарбницю української графіки зробив творчий осередок київських мистців Експериментальної естампної майстерні СХУ в



Києві, яка, згідно з резолюцією VI з'їзду Спілки художників УРСР (24–26 лютого 1977 року), була добре обладнана для забезпечення творчої роботи графіків.

Активна виставкова діяльність на базі Спілки художників та Міністерства культури УРСР тривала до кінця 80-х років ХХ століття. Широта й масштабність тематичних виставок надавала можливість експонуватись кожному художникові, які виявляли високий рівень професійної виконавської майстерності та відповідність загальним вимогам. У станковій графіці київських художників можна спостерігати відлуння різних подій тогочасного життя, митці бралися за кожен запропоновану їм для виставок тему.

Сюжетно-побутова та пейзажна тематика розкрита в літографіях низки київських майстрів графіки в традиційному руслі. На Республіканській виставці творів молодих художників (1980) київськими мистцями була широко репрезентована 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) та інших, як результат творчого трактування побутових тем і пейзажних мотивів. Н. Болдирева, яка побувала в творчому відрядженні в Узбекистані та виконала чимало пленерних замальовок, створила літографії «Стара мечеть», «Дворик у Сиджаку» із серії «Поїздка до Узбекистану» (1980). Художниця розкриває окремі аспекти культури узбецького народу, відтворюючи особливості архітектури та навколишнього ландшафту, долучає до міжкультурного діалогу.

На спеціалізованій виставці естампа «Естамп-1982» [49] серед розмаїття графічних технік літографія була найпоширенішою. Так, експоновано літографії В. Радька – «В майстерні» (1981), В. Іванова-Ахметова – «Стара вуличка», «Випуск-81» і «Київ» (1980) та естампи літографською тушшю Ю. Рубашова – «Вечір», «22 червня», «Вітер», «Тиша» (1980), Г. Варкача – літографії із серії «О. С. Пушкін на півдні» (1982), А. Крвавича – аркуші «О. Радіщев», «Г. Сковорода», «Т. Шевченко», В. Мовчана в аркушах I, II, III із

серії «Дума про гармонію» (1981). Зокрема, триптих «Просвітителі» (1981–1982) А. Крвавича, виконаний у техніці кольорової літографії, складається з портретів визначних діячів культури: «О. Радіщев» (1981), «Ф. Скорина» (1981), «Г. Сковорода» (1982) (іл. 3.2.2.2). Постаті просвітителів, які вписані в квадрат, зображено спрощено та лаконічно на тлі шрифтових заставок. В. Мовчан у аркушах I, II, III із серії «Дума про гармонію» (1981), виконаних у асоціативно-метафоричному ключі, використовує образну стилістику плаката: контрастні протиставлення форми та тону в геометризованому просторі. Так, Г. Варкач створює серії-роздуми «О. С. Пушкін на півдні» (1982) та «О. С. Пушкін у вигнанні» (1985), де головним героєм є російський поет, заглиблений у роздуми, який поринув у світ своєї уяви. Автор зображений наодинці з героями своїх поезій, які наче переслідують його, реальність межує із нереальним світом. Він фігурує на ефемерному тлі у жанрі капричіо з видіннями у вигляді античних скульптур, споруд або порослих бур'янами руїн, які поступово розчиняються у просторі.

Учасником Республіканської художньої виставки, присвяченої 60-річчю утворення СРСР («СРСР – наша Батьківщина»), став А. Крвавич із портретами відомих українців, які працювали в галузі культури та мистецтв: «Соломія Крушельницька», «Іван Франко», «Олександр Довженко», «Анатоль Петрицький» (1982). Композиції А. Крвавича поєднали в собі портрети видатних діячів і фрагменти, які розкривають життєве кредо відомих людей. Зокрема, в естампі «Соломія Крушельницька» (іл. 3.2.2.3) автор фокусує увагу на постаті співачки в сценічному вбранні, яка зображена у театральній позі на тлі римського Колізею. Художник апелює до її біографії, композицію доповнюють епізоди, що розкривають її життєвий шлях. У літографії «Олександр Довженко» мистець зображує кінодраматурга в творчому процесі, під час напруженої роботи над черговою кінострічкою. Частина композиції утворює багатофігурна сцена із фільму авторства О. Довженка. Художник передає тонкі градації півтонів, робить вдалі контрастні акценти, прорисовує деталі. На Республіканській художній виставці, присвяченій XXVI з'їзду КПРС

та XXVI з'їзду Компартії України («Ми будемо комунізм»), київські художники презентували свої графічні твори – Г. Варкач («Подих моря», 1980), Л. Віг-Денисова («Ранок» із серії «Дитинство», 1980) і Ю. Рубашов («22 червня», 1980).

Зокрема, на виставці «Изобразительное искусство Украинской ССР» («Образотворче мистецтво Української РСР») у Москві (1985) [52] експонувались естампи Г. Варкача із серій «Вересень на заставі» (1982) і «Пушкін на півдні» (1982), О. Овчинникової із серії «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» (1983) та циклу «Пам'ять» (1984), Н. Кирпенко із серії «Афганістан» (1983), А. Крвавича – «Просвітителі» (1982), М. Маловського «На пожарищі рідного дому» (1980), «Манна каша» (1983), В. Мовчана із серії «Дума про гармонію» (1981) і аркуші «Ніч в селі» (1981), «Перед грозою» (1981). Київські художники-графіки брали участь у виставковій діяльності поза межами України. З успіхом пройшли Виставка української графіки в Республіці Югославії (1980) та Виставка українського образотворчого мистецтва в Німецькій Демократичній Республіці (1981), до якої долучились київські мистці.

Воєнна тематика залишається провідною у творчості художників ще багато десятиліть після завершення Другої світової війни. Ключовим моментом у 1980-х роках стає не констатація подій, а співпереживання художником трагедії війни. На Республіканській художній виставці, присвяченій 35-річчю перемоги над фашизмом [142], експонувались сповнені емоцій літографії В. Куткіна із серії «День Перемоги» (1980), аркуші О. Папірного із серії «Солдатські будні» (1980) та О. Микори із серії «Пам'ять ветерана» (1980). На виставці творів художників Києва, присвяченій 40-річчю битви за Дніпро і визволення Києва від німецько-фашистських загарбників [25], можна спостерігати різноаспектне розкриття теми київськими мистцями. Г. Варкач виставив літографію «На захист Києва» (1982) (іл. 3.2.2.4), Е. Штільман – аркуш «За водою» із серії

«Кияни у роки Великої Вітчизняної війни» (1983) і В. Мельниченко – аркуші із серії за мотивами творів Л. Первомайського. В аркушах із серії «За рідний Київ» (літографія, туш, 1982) О. Мікори розгортаються батальні сцени, відтворено героїчний і піднесений настрій воєнних днів. Це документальна розповідь про драматичні сторінки історії нашого народу, 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, розмиті, без зайвої деталізації. Г. Польовий створює графічну серію на воєнну тематику «Пам'ятні місця героїчної оборони Києва» (1985–1987) [116]. У літографіях цієї серії «Руїни грізного бастіону» та «Дот біля села Ходосіївки» дуже лаконічно й символічно, на основі трансформованих пейзажних етюдів мистець показує суворий характер місць бойових дій як пам'ять минулого. Натомість у літографії «Над Ірпінською заставою» (іл. 3.2.2.5), в якій відчуваються ліричні інтонації, художник вибудовує образно-асоціативний ряд, умовно поділяючи композицію на три смуги – вгорі життєствердно летить зграя білих птахів над темними руїнами посередині, а смужка стилізованих квітів у нижній частині твору символічно уславлює борців, загиблих за перемогу. В творах цієї серії домінує чорний колір, який драматизує, увиразнює образ, наголошує на трагічних наслідках війни [116]. У серіях «Мужність» і «Роки окупації», створених у 1981 році, М. Попов передає конкретні життєво-достовірні риси людей, на долю яких випали тяжкі випробування під час війни. Так, у літографіях (асфальт) «Геть війну», «На допиті», «Важке завдання», «Страхіття війни», «Шляхами війни» із цієї серії, наділених психологічним навантаженням із вдалими емоційними акцентами, головними героями обрано простих людей. Характерними рисами естампів цієї серії є композиційно-площинна структурованість, виразність образотворчої мови та змістовна формотворчість. У графічних творах майстрів-літографів простежується комплексне вирішення поставлених творчих завдань.

На початку 1980-х до 1500-річчя Києва художники створили два альбоми естампів: «Києву – 1500» (1982) [70], і «Київ стародавній, молодий – 1500»

(1982) [69], об'єктами яких стали визначні місця столиці, видатні діячі культури та знаменні події, пов'язані зі стародавньою та новітньою історією міста. Літографії майстрів київської школи графіки зібрано в альбомах, виконаних на базі Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва – творчо-виробничого об'єднання «Художник». Вони стали унікальним явищем графічного мистецтва 1980-х років, продовжуючи шевченківську ідею «Живописної України», сприяючи духовному збагаченню тогочасного суспільства [Дод.Б 6]. Графічні аркуші характеризуються вдало дібраними образно-пластичними прийомами, самобутніми індивідуальними творчими манерами, майстерним і вишуканим виконанням.

Оригінали естампів київських художників-графіків до альбому «Києву – 1500» (1982) зберігаються в музейних фондах Національного музею Тараса Шевченка, які складаються з графічних творів портретного, батального та історичного жанрів. Зокрема, до збірки увійшли естампи – Ю. Рубашова «Ярослав Мудрий», М. Прокопенка «6 грудня 1240 року» (іл. 3.2.2.6), І. Крупського «Тяжке минуле», Г. Варкача «На захист Києва (1941)», О. Микори «Київ визволено», М. Маловського «Хрещатик будується (муляр І. Рахманін)», Ю. Харькова «Монумент над Дніпром. Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945», у яких художники звертаються до сторінок минулого, акцентують увагу на значущості важливих або переломних подій у динамічних багатофігурних сценах, вдало використовуючи різні композиційні прийоми та засоби. Поглиблений психологічний підхід до зображення портретованих застосовують художники М. Попов «Поет і філософ Григорій Сковорода», М. Компанець «Тарас Шевченко», Г. Гаркуша «Поет І. Франко і композитор М. Лисенко», В. Чебанік «Леся Українка», В. Губенко «Поети України: М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра», Г. Казаков «Академік Б. Є. Патон» (іл. 3.2.2.7), М. Прокопенко «Художник В. Касіян», які, використовуючи різні мистецькі засоби, прагнули розкрити неповторний образ, характер і внутрішній стан, ствердити значущість кожної особистості.

Літографії мистців-киян стали значною частиною виставки «Наш рідний Київ» [105], присвяченої 1500-річчю міста, де були продемонстровані естампи з ювілейних альбомів та інші твори, виконані в різноманітних жанрах. Акцентували 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), застосовуючи авторські манери, творчі підходи в художньому трактуванні образу міста.

Літографії А. Чебикіна із серії «Під мирним небом» (1984–1985) сповнено спокоєм, ліризмом, легкістю, аркуші вирізняються тонкими нюансовими співвідношеннями, м'якими тональними переходами та вдалим контрастними акцентами. Пленерно-натурні та побутово-романтичні рисунки, виконані вугіллям, художник переводить у техніку літографії. Так були створені естампи «Спекотний день» (іл. 3.2.2.8), «Канікули», «На балконі», «Літо» [85]. Мистецтвознавець О. Федорук зазначає: «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» [173, с. 106]. Отже, відбувається відхід від соцреалістичного способу зображення, наслідування природи, а більше уваги приділяється сприйняттю навколишнього світу, відчуттям та емоціям.

У творчому доробку В. Нікітіна окреме місце належить літографіям, які відображають суб'єктивне сприйняття світу, пропущене через призму власного світобачення. В естампах «До моря», «Бриз» серії «Казантип» (1986–1987) [30], які вирізняються особливою ліричністю та морською романтикою, тонким нюансуванням світлоповітряного середовища з відблисками сонця, відтворюється мінливий стан природи. Проте увагу зосереджено на людях, а пейзаж, суголосний настрою героїв, органічно доповнює композиції. Літографії «Тиша. Локатори» та «Прикордонники» (1980) побудовано на асоціаціях зі

смысловими акцентами, що відтворюють градації настроїв. У аркушах «Прикордонники» кольору сепії пейзажний мотив поєднано із сюжетним, також доповнено символами, знаками, які розкривають характер професійної діяльності людей. Багатоплановість, поєднання людини і природного середовища, узгодженість і суголосність їхніх станів сприяють ширшому трактуванню теми. У композиції «По рідному місту» (1984), побудованій у формі триптиха, художник у центральній частині обрав незвичний ракурс для розкриття теми міста, акцентувавши увагу на дівчині-екскурсоводі на тлі міського краєвиду. Погляд художника спрямовано через скло екскурсійного автобуса на головну вулицю столиці в перспективному скороченні, а в бічних частинах триптиха зроблено акорди на визначних історичних пам'ятках Києва, виконаних ескізно в мініатюрах [106, с.11].

Художницю Г. Галинську завжди приваблювала естетика жіночого образу в різних проявах та іпостасях. Естампи майстрині графіки – «Льон», «Картопляне поле», «Вечір на фермі» [50] із серії «Полісся» (1987), визначальними рисами яких є композиційна виваженість і пружність стрімких ліній, показують велич і своєрідну красу сільських робітниць. Серія літографій «Начерки» (1988) (іл. 3.2.2.9), яка складається із зображень натурниць, артистично виявляє скульптурну пластику форм оголеного жіночого тіла, що наче пульсують живою силою на межі динаміки й статичності.

Шевченківська тематика знайшла втілення у творчості Г. Галинської та В. Бистрякової. Літографії Г. Галинської за мотивами творів Т. Шевченка «Катерина», «Нащо мені чорні брови...» та «Єсть на світі доля, та хто її знає...» (1989) є візуалізацією рядків його поезій. Художниця допитливим поглядом зазирає у внутрішній світ героїнь, майстерно відтворює широку палітру жіночих емоцій і переживань, які вирують глибоко в їхніх душах. Експресивні та чуттєві за характером графічні твори мають своєрідну стилістику і внутрішню потужну енергетику. В. Бистрякова виконала за мотивами поезій Т. Шевченка аркуші I, II, III із серії «Та неоднаково мені» (1989) (іл. 3.2.2.10), у яких оперує символічними образами. Художниця уникає ілюстративності й

розповідності, віднаходить концептуальні рішення для розкриття змісту та ідейного наповнення творів українського поета. В аркуші I імпульсивними лініями майстриня графіки окреслює узагальнені, безтілесні постаті людей, які об'єднані в монолітний натовп – символ українського поневоленого народу. Позбавлені емоцій, покірні своїй долі українці виступають на абстрагованому тлі, а насичені плями вохристо-багряного кольору задають емоційний тонус. Аркуш II образно-асоціативний, у ньому ядро композиції утворено оберненим горизонтально обличчям із пронизливим поглядом, спрямованим на глядача. В аркуші III ключовим образом стає підбитий білий птах, який стрімко падає униз, як символ зламанної долі. Композицію доповнено силуетами постатей багатостраждального люду, уподібнених образу Ісуса Христа. Художниця використовує різні за масштабом та пропорціями зображення, монтує їх на площині аркуша.

Звернення до українських народних джерел простежується у творчості О. Лисенко, яка своєрідно трактує фольклорно-етнографічний матеріал. Серії «Українські народні пісні та думи» (1983-1985) [77] та «Український народний театр» (1984) пронизано духом народних традицій. Зокрема, кольорова літографія «Ой, п'є Байда мед-горілочку...» (іл. 3.2.2.11), в якій розгортаються події в різних часових вимірах, вирізняється декоративізмом графічної манери з використанням локальних кольорів, відзначається дотепністю та гумором. Естамп «Засвіт встали козаченьки в похід з полуночі...», який ілюструє зміст народної пісні в традиційному річищі, – драматичний та емоційно напружений. Літографські твори «Народне свято» (вертеп XVI–XIX століття), «Вертеп» (мандрівні актори XVI століття) (іл. 3.2.2.12), «Шкільна драма» (шкільний театр XVII століття) із серії «Український народний театр» у змішаній техніці – літографській туші та акварелі, виконані в стилістиці стародруків ренесансного та барокового мистецтва, збагачені орнаментальними елементами, вдало передають атмосферу відтворюваного періоду. Серію кольорових літографій «Українські наспіви» (1986) К. Корнійчук виконано в національно-фольклорних традиціях, у них органічно поєднані декоративні, стилізовані



елементи, народна символіка та творча фантазія мисткині, що надає аркушам мелодійного звучання та яскравого колориту [42].

Філософські роздуми та візії про глибинні зв'язки матері й сина втілюються у літографіях О. Овчинникової із серії «Художник малює матір» (1982): «Не ридай мене, мати» (А. Рубльов), «Пієта» (народження Мікеланджело Буонаротті) (іл. 3.2.2.13), «Матері» (Кете Кольвіц), «Колискова» (смерть Ван Гога), «...І буде син, і буде мати!» (В. Овчинников). Аркуші пов'язані з життєвим шляхом таких визначних постатей у мистецтві, як А. Рубльов, Мікеланджело, Ван Гог, за кожним із яких стоїть мати як ангел-охоронець. У естампах художниці спостерігається авторське бачення непростих родинних стосунків і подальшої долі цих людей; події відбуваються в різних вимірах і часових проміжках. Майстриня використовує колажно-монтажний принцип побудови композиції, застосовуючи засоби опосередкованого відтворення дійсності. Аркуші «Солодкі груші», «Ранковий базар», «Перші пострижини», «Кабанчик» із серії «Маленькі камінчики» (1987) показують будні селян, спостереження за укладом їхнього життя, виконані на основі натурних зарисовок. Художниця, прагнучи до простоти та ясності сюжетів, акцентує увагу на постатях людей, які максимально наближені до глядача без фіксації середовища та простору на абстрагованому тлі.

Того часу поширеною темою стає виконання станкових аркушів за мотивами літературних творів, книжкова графіка переходить у поле станкової. Дослідниця О. Лагутенко зауважує, що в цей період: «...водночас починають з'являтися графічні цикли “за мотивами” літературних творів, що дає можливість художнику вибудовувати свої власні асоціативні світи, демонструвати вільну інтелектуальну гру» [84, с. 54]. Зокрема, Г. Варкач створює літографії – серію «Рими» (1980) за мотивами К. Паустовського «Чорне море», Ю. Шейніс – аркуші за мотивами творів В. Маяковського (1981), З. Кружкова – літографії до «Композиції на тему творів У. Шекспіра» (1983); О. Мезенцев – аркуші із серії «За мотивами російських билин та казок» (1983), які втілюють роздуми мистців над змістом літературного першоджерела,

подаючи власні інтерпретації сюжетів. О. Овчинникова в аркушах за мотивами повісті Ф. Достоєвського «Записки з Мертвого дому» (1983) виявила авторське мистецьке бачення твору Ф. Достоєвського, вибудовуючи композиції як складні форми у вигляді арок, котрі складаються із змонтованих фрагментів подій з героями твору в одній площині. Головним у образно-стильовій структурі творів є колажність, ракурсність, сюрреалістичне спрямування.

Історичні зміни та зрушення в суспільстві 1980-х років сприяли вільному творчому саморозвитку художників. Естампи цього періоду в багатьох київських мистців вирізняються сміливістю, відходом від традиційних усталених композиційних схем та індивідуальними художньо-естетичними уподобаннями. Так, кольорові літографії Л. Треммері – «Зелене яблуко» (1980), «В інтер'єрі» (1980), «Спогади» (1982), «Гра I, II» (1983) (іл. 3.2.2.14), «У природі» (1983) тяжіють до фовізму, декоративізму та спрощення форм. Художниця спершу навчалась у Королівській академії мистецтв у Генті (Бельгія) і західноєвропейська культура та естетика вплинули на її творчість [188]. Мисткиня відходить від натурних зображень, деформуючи фігури людей, змінюючи пропорції та перебільшуючи жестикуляцію. Гранична простота композицій, плинність форм, експресія, відсутність деталізації, крайній лаконізм та узагальнення – визначальні риси її творів.

Наприкінці 1980-х років у мистецтві графіки формуються нові тенденції – нове розуміння і сприйняття простору та композиційної побудови аркуша. Як зрілий мистець виходить на мистецьку арену В. Іванов-Ахметов, який розпочав роботу над серією кольорових літографій «Сповідь друга», створив аркуші «Болото» (1987), «Фальшива аура» (1988) (іл. 3.2.2.15). Графічні твори художника – це спосіб філософського осмислення дійсності, закодований в образах і символах, де поєднується особисте й загальнолюдське, реальне та вигадане. Зокрема, у літографії «Фальшива аура» художник прагне осмислити своє місце в цьому ворожому, на його думку, світі та осмислює внутрішній конфлікт, замислюється щодо «скелетів, схованих у шафі» в буквальному сенсі.

Постать мистця В. Радька особливо вирізняється з-поміж когорти інших

українських художників своєрідною авторською манерою, стилістикою та унікальністю. Серія літографій «Замок Річарда» (1984), яка складається з творів «Ранок», «День», «Вечір» [42], об'єднана одним антуражем – Подолом і будинком Річарда. У багатофігурних композиціях, що зображують друзів, родичів і знайомих художника, містичним способом переплелись реальність й ірреальність – спогади з минулого, різні виміри часу. Зокрема, у творі «Ранок» використано мотив дзеркала, перехід у потойбічний світ, а в аркуші «Ніч» відчинені вікна ведуть у порожнечу. Наступний аркуш «День» має власну систему координат на основі старих фотографій. Також у творчому доробку художника є літографії «Портрет О. Белянського» (1984), «Рисунок голови дівчини» (1984) і «Гра» (1987), у яких помітна зміна творчих підходів до зображення людини від реалістичного до стилізовано-узагальненого. Пізніша серія із трьох аркушів «Вечір», «Вечір 1», «Вечір 2» (іл. 3.2.2.16), створена 1988 року в Сенежі – Будинку творчості та відпочинку художників СРСР, сміливіша й відвертіша. Сюрреалістичні композиції з динамічними трансформованими оголеними тілами, вміщеними в ефемерне тло, виходять за межі реальності. Кольорові літографії «Адам» і «Єва» (1988) з гіпертрофованими постатями біблійних героїв і символічними зображеннями, виражають власний погляд мистця на сутність сучасних жінки та чоловіка.

1980-ті роки – завершальний етап радянської доби у фазі стагнації. Тогочасне мистецтво графіки стало віддзеркаленням світобачення людини, свідченням переоцінки естетичних цінностей національного мистецтва, зумовлених загальними процесами розвитку образотворчого мистецтва та культури країни. Мистці, незважаючи на ідеологічні умови та політичну ситуацію у 1980-х, стають більш розкутими, прагнуть до самореалізації, сміливіше висловлюються як щодо форми, так і в ідейно-змістовій сфері. У мистецтві літографії означеного періоду простежується поступовий відхід від реалістичного потрактування дійсності й сюжетів до образно-асоціативних і метафоричних проявів. Зокрема, В. Іванов-Ахметов, В. Радько, О. Овчинникова, А. Крвавич, Л. Треммері, В. Бистрякова, О. Лисенко,

Г. Галинська оперують різними образно-художніми системами, експериментують і розширюють стильовий діапазон.

Наприкінці 1980-х років художники, які намагалися вийти за межі методу соцреалізму, частіше зверталися до ліногравюри, з огляду на її схильність до декоративного узагальнення та стилізації, або до офорта з його фактурністю, ефектами й тональністю. Отже, літографія з її можливістю реалістичного відтворення поступово виходить із загального вжитку і залишається у творчості лише тих майстрів, які зуміли широко використати її художню мову, особливі декоративно-площинні та кольорові виражальні можливості (Л. Треммері, В. Іванов-Ахметов, В. Бистрякова, І. Мовчан, О. Лисенко). Також художники вдаються до традиційного чорно-білого вирішення композиції в лінійній, тоновій і світлотіньовій графіці, демонструючи нові художньо-пластичні знахідки. У цей період у станковій графіці для створення літографій найчастіше використовується літографський олівець, рідше – туш і асфальт. У 1980-х роках художники-літографи київської школи графіки для реалізації творчих завдань у художній діяльності розпочали застосовувати ширший спектр виражальних засобів, новітні композиційні прийоми, піднісши літографське мистецтво на новий щабель історичного розвитку.

### **3.3. Мистецтво літографії Києва на зламі тисячоліть**

#### **3.3.1. Постмодернізм та концептуалізм у літографських творах київських мистців 1990-х років**

У 1990-х роках відбулись кардинальні зміни у розвитку держави, пройшли перебудовчі процеси, які сприяли активному розвитку культурних процесів у суспільстві. В цей час образотворче мистецтво звільнилося від пут комуністичної ідеології, відкрились нові горизонти для художньої діяльності, відбулися активні пошуки нових шляхів самореалізації, художник здобув творчу свободу у виборі тем і втіленні власних світоглядних ідей, відкрилися кордони й доступ до здобутків світового мистецтва. Мистецтвознавиця

О. Лагутенко наголошує: «Графічне мистецтво продовжує свій розвиток, приміряючись до обставин, приймаючи висунуті часом правила гри або зберігаючи відносну суверенність і самодостатність» [84, с. 55].

Майстерні станкової графіки Української академії мистецтв (із 1992 року КДХІ повернуто первісну назву — Українська академія мистецтв, а з 1998 року вона стала Академією образотворчого мистецтва і архітектури) очолюють М. Компанець і А. Чебикін, які надихають студентів до творчого дискурсу, пошуку власної системи цінностей. Як зауважує В. Кириченко: «Саме на час керування майстернею А. В. Чебикіна припадає період ідеологічних, політичних та соціальних змін нашого суспільства, його свідомості. Переосмислення минулого, радикальні дії і реформи, усвідомлення власної мистецької та національної самобутності стали поштовхом для оновлення навчального процесу в цілому. Відроджується принцип вільної художньої творчості, зростає значення творчої індивідуальності та неповторності, вивчаються, осмислюються першоджерела українського народного мистецтва як найважливішого духовного чинника художньої освіти України; відроджуються закладені в 20-х роках педагогічні методи підготовки митця; розширюється та урізноманітнюється структура персональних майстерень; зрештою, відбувається перехід до європейської системи освіти» [186, с. 110–111]. Таким чином, художники отримали право вільно обирати тему дипломної роботи й відповідну графічну техніку.

Літографія, яка найближча до техніки рисунку, втрачає свої позиції, поступаючись іншим графічним технікам. У цей період продовжує викладати літографію М. Т. Попов, а майстрами літографської майстерні були випускники КДХІ – М. І. Ткаченко, Ю. Ф. Пилипенко. Слід зауважити, що важливу роль у створенні літографії відігравала професійність майстра-літографа, оскільки у студентів, як і за часів радянської влади, не формували навичок самостійного друку літографій. Літографії, виконані літографським олівцем, друкувати легше, а технологія друку інших різновидів і манер літографської техніки складніша і вимагає не лише досвідченості й вправності майстра, а й

високоякісних матеріалів – літографської туші, асфальту, травних розчинів, а також фарб. Через економічну скруту 1990-х років професійні літографські матеріали в Академії не закуповували, тож майстри були змушені виготовляти їх самостійно з неякісних і часто невідповідних матеріалів. Таким чином, і без того технологічно непростий процес обробки літографських каменів і друку естампів ускладнювався використанням недоброякісних матеріалів, і тому не кожен майстер міг надрукувати естамп належним чином. Відповідно, лише поодинокі студенти обирали літографію для виконання дипломної роботи. Інтерес до літографської техніки у випускників Української академії мистецтв у зазначений період згасає.

Під керівництвом професора А. В. Чебикіна, що надихав вихованців вільно висловлюватись в образній сфері, були створені дипломні роботи Ю. Фірсової («Зодіакальне коло», 1999), А. Якутовича (серія «Острови», 1999). Зокрема, літографічні естампи А. Якутовича (6 аркушів) (іл. 3.3.1.1) демонструють виразні авторські знахідки та нестандартні композиційні рішення. Графічні твори мають філософський контекст, навіяні пантеїзмом, і символізують усамітнення та розчинення у лоні природи. Обравши точку зору згори мистець наче споглядає за дійством здаля. Маленькі стафажні фігурки людей губляться на тлі монументальних масштабних гірських масивів із гострими зламами хребтів і дерев. У стилістиці виконання простежуються японські мотиви, а тембральність фактури гір суголосна водній стихії та небесам. Ю. Фірсова в творі «Зодіакальне коло», експериментуючи з друкованими техніками, поєднала літографію та офорт, створивши напівабстрактний образ Всесвіту.

Система державних замовлень втрачає свою актуальність, художники мають можливість обирати цікаві їм теми, стають самодостатніми і незалежними. Київські художники-графіки друкують літографії в Експериментальній естампній майстерні СХУ під керівництвом досвідчених майстрів-літографів В. Любого та С. Кіма. Із власних архівних документів В. Любого ми можемо скласти уявлення про діяльність цієї літографської майстерні наприкінці 1980-х і в 1990-х роках – визначити коло художників,

зацікавлених технікою літографії [Дод.В].

Естампи майстрів графіки стають складнішими за будовою, зокрема переважають просторові різночасові й колажно-монтажні композиції, знаходять вираження абстрактні, концептуальні, формалістичні, сюрреалістичні рішення. Художники В. Іванов-Ахметов, В. Денбновецька, Ю. Пшеничний, О. Прахова, В. Любий обирають для низки своїх творів техніку плоского друку, бо саме літографія давала можливість експериментувати, допомагала втілити авторські задуми [Дод.Б 7]. Київські мистці знайшли своє місце в складному та суперечливому українському мистецькому просторі постмодернізму, концептуалізму, постнонконформізму.

Художниця В. Денбновецька (Файль) створила низку літографій: «Ковчег» (1990), «Медитація» (1990), «Колесо» (1992), «Пекло і рай» (1992), «Вона мріє» (1992), «Повернення до Раю» (1994) (іл. 3.3.1.2), «Легенда про Вільгельма Телля» (1995), «Спогад», (1996) та «Світло, або Аеліта» (1997). Естампи мисткині, яка зазнала впливу нідерландського художника епохи Відродження І. Босха та фламандського живописця і графіка П. Брейгеля – ремінісцентні, сповнені глибоким змістом і мають свою специфіку композиційного ладу. Зокрема, твір «Колесо», що нагадує театр абсурду, – образно-асоціативний, фантазмагоричний, з використанням гротеску. На каруселі колеса історії та швидкоплинного часу по колу катаються дивні герої над болотом, у якому кишать незрозумілі істоти, риби та птахи. Схожі за стилістикою твори «Ковчег», «Пекло і рай», які щільно заповнені людьми та різними видами створінь, моделюють світ ірреальності. Подібні тенденції та інспірації знаходимо згодом у творчості українського художника-графіка Костянтина Калиновича [147]. Мистецтвознавець О. Титаренко пише: «Є у Вікторії кольорова літографія “Повернення до Раю”, де час тече назад і століттями оплакуваний сюжет “вигнання” трансформується у “повернення”. Лицаря і дівчину в човні неспинно, за законами вічного кохання і всупереч всім земним законам, несе назад до Раю. Навколо вирують стихії, помережані таємничими знаками, але човен прямує тільки йому відомим шляхом» [182, с. 416]. Естампи

за мотивами літературних творів «Легенда про Вільгельма Телля» та «Аеліта, або Світло», в яких спостерігаємо згущення простору та співіснування різних вимірів, мають внутрішню складність, плинність форм і є результатом власного артистичного бачення літературних героїв. Кольорова літографія «Аеліта, або Світло» сповнена потужною енергією, відтворює атмосферу міжпланетних подорожей у лабіринтах Всесвіту, в якій центральна постать головної героїні, яку зображено в стані невагомості, ефектно вирізняється на узагальненому стилізованому тлі із загадковими символами, зображеннями та світловим згустком. Твори «Медитація», «Вона мріє», «Спогад» стають квінтесенцією роздумів мисткині про зв'язок людини із Всесвітом, зверненням до потаємних глибин людської душі. Авторка, занурюючись у сферу підсвідомого, вибудовує ряд образів-асоціацій, які вигадливо переплітаються в просторі аркуша.

Літографії мистця Ю. Пшеничного мають філософський підтекст і виражають суб'єктивність сприйняття: «Поклоніння» (1990), «Ложе» (1990), «Вона-Земля» (1992), «Жінка-місто» (1992), «Без назви» (1993), «Метелик» (1993), «Польоти навколо очікувань» (1996) (іл. 3.3.1.3). Зокрема, кольорові естампи «Поклоніння», «Ложе» вирізняються експресивністю, динамікою, артистизмом, а примхливі лінії окреслюють форми, в яких ледь прочитуються фігури людей. Композиції доповнено фрагментами натюрмортів, пейзажів, химерними зображеннями та символами, контрастними кольоровими плямами для ефектнішого враження. Композиція «Польоти навколо очікувань» втілює ідею поповнення сім'ї, хвилювання, очікування змін у житті з появою нової душі. Постаті кружляють у невагомості навколо лісових хащ, будівель, які символізують можливе обмеження свободи та вхід у інше життя. Образи, породжені уявою, втілюють емоційний сплеск, стан душі, відчуття, переживання, проявляють художній темперамент автора.

Літографії В. Любого «Ранок, який спізнився» (1990), «Нічний вітер зірвав квітку» (1991), «Івана Купала» (1991), «Сліпий дзвін сонячної зливи» (1992) (іл. 3.3.1.4), «Вихід» (1994), «Хід Сонця і Місяця» (1994), «Рівновага руху» (1996) – це концептуальні й абстрактні формальні твори, що віддзеркалюють



підсвідомі реакції на процеси в навколишньому світі, проникнення в сутність явищ природи, символічно виражені засобами графіки. Мисткиня О. Прахова створює низку естампів – «Ранок» (1991), «Вечір» (1991), серію «Ню» (1992), «Без назви» (1995), спонтанних і експресивних за характером. Зокрема, кольорова літографія «Без назви» є імпровізацією, шквалом емоцій і складається з кольорових плям, набрызків, ліній, каліграфії тощо. Художник А. Левицький є автором літографій «День», «Ніч» (1993) та «Увага. Цивілізація I», «Увага. Цивілізація II» (1994) [91]. Двом останнім кольоровим естампам притаманне безпредметне вираження творчих імпульсів, абстрактне трактування теми, складна гама кольорів, нашарування ліній і плям різних конфігурацій.

Поодинокі літографії виконали в Експериментальній естампній майстерні художники О. Овчинникова («Прощання з Халеп'ям», 1992; «Несуть», 1997), О. Стратійчук («Русалка», 1996) (іл. 3.3.3.5), О. Люба («Флора», 1995; «Пошук весни після довгої зими», 1996) (іл. 3.3.3.6), Б. Шац («Портрет Т. Шевченка», 1998; «Портрет Ф. Шаляпіна», 1998; «Ніченька», 1998). Кольоровий естамп «Пошук весни після довгої зими» О. Любої вишуканий, барвистий, у якому образ жінки став уособленням природи, насичено стилізованими елементами рослинних форм, він емоційно заряджений і життєрадісний. Кольорова літографія О. Стратійчук «Русалка» привертає увагу яскравим святковим колоритом, структурованістю, пластичністю форм. Постаць русалки – зануреної в мрії та переживання володарки водяної стихії – зображено на морському дні, в оточенні пишних килимів із водоростей, риб, величезних мушель.

Не полишає праці в техніці літографії визначний представник київської школи графіки В. Іванов-Ахметов. Твори художника мають свою передісторію виникнення, пов'язану з певними життєвими ситуаціями, вони також стали роздумом над біблійними істинами, привертають увагу до соціальних явищ і психологічних проблем. До серії «Сповідь друга» (1987–1997) увійшли графічні твори «Червона тінь у забороненому ландшафті» (1992), «Експеримент А-1» (1992), «Експеримент В-2» (1992), «Маленькі уламки дзеркала минулого»

(1993), «Особливі прикмети, або Морська хвороба» (1993), «Мародери» (1993), «Будинок презирства, або Картковий будинок» (1994), «Притча про хліби» (1994), «Заздрість, або Каїн і Авель» (1995), «Мій улюблений жах» (1997) та інші. Серія «Сатанинський календар» (1990–1994) складається з аркушів «Чуже небо» (1990), «Міська плащаниця» (1991) (іл. 3.3.3.7), «Геопатогенна зона» (1994), «Елоквенція» (1990), «Одинокий політ крила старого ангела» (1991), «День самотності, або Загубився собака» (1990), «Червона тінь у забороненому ландшафті» (1992), «Шантаж» (1992), «Ніч зради» (1990), «Весняний рекет на Подолі» (1991), «Потрійний портрет у ванній кімнаті» (1990) та інших, які виявляють концепції власного шляху. Ця серія стала способом самовираження, суб'єктивного філософського осмислення дійсності, закодованого в образах і символах. У творах мистця простежується сатира, гіперболізація або ж іронія. Це наративи, імпульси, які закарбували спалахи в свідомості у вигляді асоціативного ряду детально прорисованих зображень. Зазвичай це сюрреалістичні композиції, побудовані за колажно-монтажним принципом, у яких немає сюжетних ліній, чітких просторових співвідношень та плановості.

Наступна серія – «Київські пейзажі» (1992) (іл. 3.3.3.8), у якій В. Іванов-Ахметов вдало комбінує пейзажні міські мотиви та фрагменти натюрморту з пишними вазами, серед яких загубилась постать людини. У цих аркушах зображено метаморфози: площа з будинками та перехожими опиняється на поверхні стола або у вазі, які існують у різних вимірах і пропорційних співвідношеннях. У творчому доробку мистця є ще одна цікава серія — «Розповіді про анатомію людини» (1997), у якій ідеться не про предмет вивчення пластичної анатомії, а про сутність людської природи. У естампах акцентується увага на внутрішньому світі людини, передаються гострі відчуття людини з оголеними м'язами, не захищеної від сторонніх поглядів. Роботи демонструють виразні авторські творчі знахідки, поєднують реальні образи (зображення людей, тварин, предметів, архітектурних споруд) і площинне символічне тло, створюючи одне ціле. Свої роботи автор називає

«інтелектуальними ребусами», у яких символи та знаки вказують на зміст, що лежить поза межами візуального відображення [122]. Графічні твори майстра вирізняються оригінальною манерою образно-художнього втілення, майстерністю, експресією кольору та мають свої стилістичні засади. Кольорові літографії майстер графіки не виконує традиційно на кількох каменях, а створює на одному камені, змінюючи для зручності технологію літографської техніки. Художник веде активну виставкову діяльність, його ім'я відоме не лише в Україні, а й далеко за її межами. Літографські роботи експонувалися на міжнародних виставках в Угорщині (1990), Канаді та США (1991–1992), Греції (1992) та інших [163].

У 1990-х роках продовжується виставкова діяльність у країні; в цей період на всеукраїнських художніх виставках, трієнале графіки й різноманітних мистецьких конкурсах експонувались нечисленні літографії київських художників. Так, у 1997 році на вперше організованій Спільною художників України Всеукраїнській трієнале графіки [33], серед широко репрезентованих творів у різних графічних техніках демонструвались літографії лише трьох київських мистців – В. Іванова-Ахметова, О. Овчинникової, В. Любого.

Українське графічне мистецтво 1990-х років ознаменувалося входженням у річище європейського творчого контексту. Тоді відбулись переоцінка художньо-естетичних вартостей національного мистецтва, розгалуження напрямів, художніх прийомів і творчих методів, формування неординарних особистостей, творчий доробок яких став частиною культуротворення України. Дослідниця М. Юр зауважує: «Модернізм реалізовував різні стратегії – автономність, самопізнання культури, естетизм, художній експерименталізм, програмний концептуалізм тощо. В них визначальною була роль автора, його модель світу, що ґрунтувалася на особливостях світосприйняття, способах мислення, бачення і пізнання дійсності, а також інтеграція досягнень науки» [197, С. 60]. Поліфонічне звучання розмаїтих почерків і манер художників-літографів Києва робить мистецтво літографії самобутнім явищем українського графічного мистецтва. Літографічні твори київських художників мають свої

образотворчі знахідки, нові мистецькі особливості, вирізняються складною композиційною режисурою.

Наприкінці ХХ століття зацікавлення літографією в колі київських мистців втрачається з об'єктивних причин: 1998 року закрито Експериментальну естампну майстерню КО СХУ через припинення її фінансування у зв'язку із скрутним економічним становищем. Зникає система державних закупівель і замовлень через Художній комбінат. Постає проблема виготовлення літографій, зумовлена відсутністю технічної бази – обладнання, матеріалів вітчизняного виробництва, необхідних для підготовки і друку естампів із літографської форми.

### **3.3.2. Нові напрямки та світоглядні виміри в літографських естампах київських художників початку ХХІ століття**

Мистецтво літографії в творчості київських художників-графіків 2000-х років залишається поза увагою мистецтвознавців та є «лакуною» в історії українського мистецтва, яка потребує заповнення матеріалом, маловідомим широкому загалу.

Студенти НАОМА у 2000-х продовжують вивчати літографію як одну з графічних друкованих технік. Із 2001 року почав працювати викладачем літографії В. К. Любий, який досконало володів літографським друком через тривалий досвід роботи у 1990-х роках в Експериментальній естампній (літографській) майстерні Співки художників України (на Оболоні). В. К. Любий, архітектор за освітою, закінчив асистентуру-стажування при графічному відділенні Академії образотворчого мистецтва і архітектури. Як згадують колишні випускники академії художники Т. Ковач [Дод.Б 5] і С. Сабакарь [Дод.Б 8], він не обмежував студентів у виборі тем. На початку практичних занять В. Любий ознайомлював студентів із різними манерами та нюансами літографії, використовуючи метод «workshop», експериментував, у процесі чого виникали різні ефекти та авторські знахідки. Така методика

викладання сприяла вільному самовираженню студентів і креативному підходу до вирішення художніх завдань. Для виконання дипломної роботи студенти впродовж 2000-х років не обирали літографію, а використовували інші традиційні техніки та новітні технології. Однією з причин цього є неякісний друк літографських естампів майстром-літографом. У цей період майстрами літографської майстерні працювали Ю. Ф. Пилипенко, Т. О. Ковач і М. І. Ткаченко (до 2012 року), який, зважаючи на похилий вік, міг припускатись помилок при друкуванні естампів. Також у 2000-х роках ще не відмовилися від друку літографій неякісними матеріалами, що призводило до негативних наслідків і зіпсованих робіт. Таку ситуацію значною мірою спричинила неможливість для студентів отримати досвід самостійного друку літографій у попередніх роках, а після смерті викладача літографії М. Т. Попова у 2004 році, спадкоємність передання секретів друку перервалася.

Із 2011 року після звільнення В. К. Любого навчальний курс «Літографія» викладає В. О. Вандаловський. Він працює за програмою академічної освіти, згідно з якою на практиці студенти вивчають усі літографські манери: олівець, розмивку тушшю, асфальт, кольорову літографію, гравюру на камені. Навчання базується на рисунку з природи, по пам'яті та з творчої уяви в різних жанрах (натюрморт, портрет, пейзаж, фігуративна сюжетна композиція).

Проте художники-графіки, випускники академії попередніх років, продовжували використовувати багатство можливостей літографської техніки у власній творчості. Завдяки програмам міжнародного співробітництва добре знана в мистецьких колах О. Стратійчук отримала можливість досконало вивчити техніку самостійного друку літографських естампів у Нідерландах і створити низку літографських серій, які демонструвалися на українських виставках у 2010–2015 роках [86]. Вона на той час – єдина з київських художників, випускників КДХІ (УАМ, НАОМА) приділила особливу увагу саме літографській техніці, друкуючи літографські естампи за межами України. Зокрема, перші серії літографій, які складаються з натюрмортів і оголеної природи вона створила в 2010 році під час стипендіальної програми «Gaude

Polonia» при Академії мистецтв м. Лодзь (Польща). Кольорові натюрморти в урбаністичному середовищі «Сірий день» (2010), «Натюрморт з грушками» (2010), «Лялька-мотанка» (2010) – ретельно промальовані, матеріально-фактурні, що передають сенсорно-тактильні відчуття, водночас настроєві, ностальгійно-щемкі та зворушливі. Літографії із серії «Ню» – «Натурниця, що сидить» (2010), «Тереза» (2010), «Вечір» (2010), «Єва» (2010) (іл. 3.3.2.1) – чуттєві, наче вихоплюють зненацька момент із завмерлими натурницями, які втиснуті в обмежений простір замкнених композицій. Цикл естампів на флористичну тему був виконаний у 2014–2015 роках у Амстердамському графічному ательє в Нідерландах і майстерні літографії м. Бургас (Болгарія). Майстерно виконані в техніці літографського олівця зображення рослин, квітів, гілок квітучих дерев у літографіях «Гортензія» (2014), «Капуста» (2014), «Колір граната» (2014), «Passiflora» (2015) (іл. 3.3.2.2) та інших підкреслюють витончену красу природи, її досконалість. Вишукана гра контрастів чорного та білого, пластика ліній, які окреслюють рослинні форми, роблять композиції виразними та довершеними. В аркушах із серії «Old Letters» (2014), які гармонійно поєднали в собі рослинні мотиви та старі фотографії з портретами, проводиться аналогія із цвітінням, буянням природи та зрілістю людини. Наступна серія літографій складається із творів «Shoes» (2015), «Ice Skates» (2015), «Purse» (2015) із зображеннями різних предметів, які привернули увагу мисткині своєю утилітарністю, елегантністю, викликаючи естетичні відчуття: старі ковзани, знайдені на блошиному ринку біля будинку-музею Рембрандта, туфлі й сумочка з комісійного магазину в турецькому кварталі. У передмові до каталогу І. Стратійчук зауважує: «При детальному розгляді кожна робота виявляється зовсім не випадковою, кожна ховає за собою невеличку історію, а також непередаваний обсяг спогадів та вражень, що невербальним масивом емоцій, звуків та смаків живуть у пам'яті людини» [158, с. 6]. Художниця експериментує з техніками плоского друку, продовжує дослідження традиційних і новітніх технік літографії, зокрема силіграфії та мокуліто [159; 160; 161].

К. Свіргуненко, перебуваючи в пошуку нових способів самовираження, спробувала літографську техніку для втілення творчих задумів, виконавши флористичну серію «Flower» (2009). Експериментуючи з формою, кольоровою гамою авторка доходить до мистецьких узагальнень, створюючи образ-символ, знак.

Невдовзі після закриття Експериментальної естампної майстерні Спільки художників НСХУ, у 2002 році, літографське обладнання було перевезено до Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ» [Дод.Б 7], який став місцем вивчення та опанування техніки літографії молодими художниками. Викладачем літографії стає колишній випускник КДХІ, доцент В. М. Іванов-Ахметов, який вправно володів літографією, плідно працюючи в цій техніці з 1980-х років. Педагогу у співпраці з майстром-літографом О. Юдіним [Дод.Б 3; Дод.Б 4] вдалось зацікавити молоде покоління художників технікою плоского друку та відкрити секрети і переваги цієї естампної техніки.

Так, зокрема, в 2013 році випускники Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ» учні В. М. Іванова-Ахметова – А. Гоц, Н. Савенко, О. Нікітін і Т. Коблюк організували Літографську майстерню «30» (на базі ВПІ) для продовження творчої діяльності у графічних техніках. О. Нікітін, Т. Коблюк і Н. Савенко отримали досвід друкування літографій, працюючи лаборантами та майстрами в ВПІ.

Для забезпечення технологічного процесу друку літографій у 2014 році було виготовлено на замовлення літографський верстат у Польщі та знайдені літографські камені із залишків майна КО НСХУ радянських часів. Обладнавши приватну майстерню, молоді мистці заходилися вирішувати проблему із літографськими матеріалами та інструментами, бо вони іноземного виробництва. Згодом вони знайшли можливість отримати для друку літографій літографські олівці, туш, якісний папір з різних країн. Із часом Літографська майстерня «30» стала творчим центром сучасної графіки, до якого долучаються молоді художники, аматори, проводяться майстер-класи з друкованих технік (мистецький простір «Izone»), відбувається процес створення естампів.

Художники-графіки (їх у Літографській майстерні «30» залишилось троє) проявили себе як творчі особистості нової генерації. Мистці-літографи стали активними учасниками вітчизняних і міжнародних виставок (Київська Мала опера, 2013; «Еволюція. Літографська майстерня 30», галерея Educatorium, 2018; «Contemporary Ukrainian Graphics» у Ukrainian Institute of Modern Art, Чикаго, 2018; Kyiv art week від галереї «Артсвіт», Дніпро, 2019; Художній літографський музей, Тідагольм, Швеція, 2021 та інші), аукціонів (аукціон-сейл «Цена печати»), Print-Fest, Мистецький Арсенал. У кожного з майстрів графіки є своя авторська впізнавана манера, індивідуальний підхід до друку, художньо-естетичні уподобання [90; 91].

Зокрема, характерним для творчості Н. Савенко є самопізнання, філософське осмислення дійсності, людських стосунків. За допомогою виокремлення образів: постатей людей, геометричних фігур, просторових об'єктів художниця вибудовує суб'єктивну візуальну систему, маніфестуючи власні ідеї. Мисткиня перебуває в безупинному творчому пошуку, переосмислюючи на певному етапі свого життя власні позиції, ставлення до світу. Кожна серія автолітографій майстрині графіки має свою концепцію, художні прийоми та характерну особливість. Рання серія літографій «Вибух» (2016) про миттєвість рішень і тривалість наслідків об'єднала твори про трагедію ядерної війни та катастрофу, до якої вона може призвести. У цій серії художниця для візуалізації створила атмосферу безтурботного повсякденного життя та водночас навислого у вигляді радіоактивного гриба ядерного вибуху, використовуючи контрасти хроматичних і ахроматичних кольорів, які підсилюють враження тривоги, чому сприяла техніка вільної заливки. Серію «Вина» (2018) присвячено дослідженню перенесення відповідальності, зокрема, в творах «А раптом пронесе» (іл. 3.3.2.3) і «Сліпий рукав» поєднано зооморфні та антропоморфні образи, що вказують на дуальність людської природи. У наступній, червоно-чорній серії «Єва, просто Єва» («Давай говори», «Секрет», «Вершниця», «Сюрприз», «А там що?» та інші) 2018 року ідеться про фемінність і її сприйняття. Художниця фокусує увагу на пластиці жіночих тіл,



артистично зображених у різних позах, складених із фрагментів, як у техніці вітражу. У цих естампах, які мають спільні риси, художниця розкриває поведінку, мислення та судження жінок, червоним кольором робить акценти на окремих елементах композиції: частинах тіла або тлі. Серія «Образи» (2018–2019), що складається з візуально-символічних літографій «Зв'язки» (2018), «Пильне око» (2018), «Спостерігач» (2019), «Погляд» (2019), «Все видно» (2019), «Образ» (2020), означає саморефлексію, медитативність, самозаглиблення. До останньої серії про архітектуру, яка дісталась нам у спадок і ми нею користуємося в рамках «карго-культу», увійшли твори «Танок Шиви» (2020) (іл. 3.3.2.4), «Відлетіти не вдалось» (2020), «Кого Бог пошле» (2020) та інші, що зображують символічні знаки, елементи архітектурних споруд, об'єктів тощо. Графічні твори художниці, які втілюють нескінченний потік ідей, – це екзистенції, образи-афоризми у вигляді стилізованих або схематичних зображень [91; 120; 129].

У творчості А. Гоц спостерігаються різностильові підходи до вирішення творчих завдань і задумів. Естампи «Бог дав, Бог взяв» (2016), «Побійся Бога» (2016), «Нервова робота» (2016), «Нічого святого» (2016) (іл. 3.3.2.5), у яких зображено атрибути християнства та водночас зображення, наближені до земного життя, в гротескній манері висміюються певні релігійні явища та порушується проблема істинної віри в Бога. Художниця в автолітографіях на християнську тематику веде полеміку з церквою, виступаючи проти релігійних забобонів, лицемірства та фарисейства. Мисткиня для афектації використовує червоний та жовтий кольори, що асоціюються із церквою. А. Гоц є автором кольорових літографій «Танці в темряві» (2018), «Еволюція» (2018), «Неділя» (2019), «Літній портрет» (2019), «В'язень» (2019) (іл. 3.3.2.6), «Neo» (2019), «Обличчя» (2020), у яких головним героєм постає людина. Динамічні або статичні трансформовані безтілесні розмиті силуети людини чи натовпу людей наче фантоми розчиняються в просторі. Майстриня графіки поринає у підсвідомі, інстинктивні й емоційні глибини людського сприйняття, відкриваючи шлях до самопізнання. У творах мисткиня вдало використовує

градації кольору, нюанси та різні зображальні можливості літографської техніки [90; 91; 120; 129]. Твір «Досвід» (2019) присвячено людині, яка бореться зі смертельною недугою, тому майстриня графіки зображує об'єкти, які асоціюються з хворобою, та подає надію на одужання яскравим акцентом у вигляді рожевої кулі в просторі.

Інтуїтивний підхід у творчості Т. Коблюка, який експериментує з формою, виражається як потік свідомості й утілення власних відчуттів у естампах. У кольорових автолітографіях на теми міста «Де ж ви?» (2018), «Потрібний ключ» (2017), «Танок» (2017), «Хрест» (2017), «Створення» (2017), «Дивний тип» (2018), «Це трапилось набагато пізніше» (2018) (іл. 3.3.2.7), «Сходи в нікуди» (2019), «Монумент» (2019), «Захід» (2019), «Куб» (2018), «Bluemonday» (2019), «Головоломка» (2019) домінують зображення об'ємних геометричних фігур, складних просторових конструкцій, архітектурних елементів, предметів, що виступають як матриці та моделі світобудови, доповнені лініями та плямами. Художник тяжіє до знаковості, загадки, в його творах приховано ідеї, філософські дилеми. Формотворча структура його композицій чітка, логічно побудована. У літографіях «З'явилися голови» (2018), «Голова в кубі» (2021), «Телепортація» (2021), «Підірвати мої мізки» (2021) майстер графіки заглиблюється у внутрішній світ людини, аналізуючи її процес мислення та психологічний стан. Важливою у творах художника є проблема власної ідентифікації та позиціонування в соціумі. Використовує літограф два-три кольори, які наче вступають у конфлікт між собою та сперечаються [90; 91; 120; 129].

На думку дослідниці О. Денисюк: «...сучасне мистецтво важче піддається розумінню для широкого загалу. Адже люди звикли до усталених канонів, орієнтуються на відомі їм картини та напрямки в мистецтві, а людська пам'ять досить консервативна. Щоб створити нове, сучасний художник має провокувати, дивувати, наражатись на критику. Головне – щоб глядачі не залишались байдужими. Через діалог нового й традиційного і постає сучасне мистецтво» [43, С.100].

Випускники ВПІ Д. Гриценко та С. Гулевич залишилися працювати майстрами в навчальній естампній майстерні інституту, поступово вивчили технологію плоского друку і всі тонкощі літографської техніки.

Власні враження, глибоко особистісні переживання, спогади дитинства акумулювалися в образну канву графічних станкових творів Д. Гриценка. Характерними рисами його естампів є відсутність сюжетної лінії, плановості й дії. Кольорова автолітографія «Боротьба» (2018) (іл. 3.3.2.8) – колажно-монтажна за композиційною будовою, в якій химерно переплелися абстрактні та конкретні образи, що асоціюються з боротьбою: смолоскип, розп'яття, натопт мітингарів із прапорами. В основу триптиху «Без назви» (2019) лягли події 2014 року – штурм Донецького аеропорту та загибель кіборгів. Ключовим зображенням у аркушах триптиху обрано диспетчерську вежу аеропорту в терновому вінку, як символ незламності та мужності українського війська. Серія «Роботи» (2019) складається з естампів, у яких використано дитячі малюнки автора та різні знаки. Твір «Козине болото» (стара назва Майдану Незалежності) 2019 року складається з архітектурного мотиву із зображенням київської площі, накладеного на розклад роботи лікарів із поліклініки, який закарбувався в пам'яті про дитинство. Молодий художник стає учасником Всеукраїнської виставки-конкурсу ім. Г. Якутовича (2016), другої Всеукраїнської виставки-конкурсу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва (диплом третього ступеня, 2017), Всеукраїнської Трієнале Графіки (2018) та інших, відбулась персональна виставка в «Художествени Галерие Руси Карабиберов», Новій Загорі, Болгарії (2020) [91; 120; 129].

У творчому доробку С. Гулевича є серія літографій «Зодіаки» (2015–2016): «Риби», Овен», «Діва», «Водолій», «Телець», «Близнюки», «Рак». Художник за своїми уявленнями своєрідно трактує знаки зодіаку, сповнюючи композиції з відповідними до зодіаку зображеннями різними додатковими смислами. Мистець виконав кольорові літографії (4 кольори) «В центрі уваги» (2017), «Бродячі собаки» (2017), «Переполох» (2017) (іл. 3.3.2.9) зі складними просторовими взаєминами, в яких конкретні візуальні образи покладено на

абстрактну площину. У естампі «Святкова музика» (2017) передано урочистий настрій, твір налаштований на ритмічний лад, відтворює тонкі вібрації та рух у просторі, викликає ряд асоціацій.

До літографської техніки виявив інтерес ще один випускник ВПІ (2008), навчальний майстер літографської майстерні Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (2017–2019), співробітник Cité internationale des Arts М. Завальний. Протягом 2014–2020 років художник створив десятки літографій, зокрема – «Нуль» (2014), «Повернення вази» (2015), «Тихіше води, ніжче трави» (2015), «Gamlet being» (2016), «Білий шум» (2016), «Аватар» (2016), «Same rain in the different place» (2017) (іл. 3.3.2.10), «Режим білого» (2017), «Stone Rain» (2017), «Illumination» (2017), «Back side of the mirror» (2018) та інші. Художник у естампах використовує реалістично зображені об'єкти в тривимірному просторі, мислячи філософськими категоріями, вкладаючи в них глибокий зміст, власні реалізації та осмислення дійсності. Зокрема, у творах «Білий шум», «Stone Rain», «Back side of the mirror», «Gamlet being», «Illumination» людина вступає в діалог із собою, замислюється над сенсом життя, задається одвічними питаннями буття [91; 120; 129].

Наступна представниця київської школи графіки, також випускниця ВПІ О. Сабко (2013), яка виявила зацікавлення літографською технікою, у 2019 році вступила до Національної вищої школи мистецтв у Парижі. Спільно з М. Завальним долучається до організації виставок і мистецьких проєктів у Києві, Одесі та Парижі (виставка естампа київських художників «РЕЧОВИЙ ДОКАЗ №1», 2018, Київ; групова виставка «Штучне світло» в Музеї сучасного мистецтва в Одесі, Артерія, 2017; Châteaud'Asnières-sur-Seine, Париж, 2020). У 2020 році мисткиня працює над серією літографій «Форми невизначеності», для яких характерна плинність, динамічність і аморфність, відсутність чіткої композиційної побудови. Художники О. Сабко та М. Завальний у своїх творах вступають у внутрішній діалог із собою на межі між реальністю та мрією, між свідомим і несвідомим.

На початку ХХІ століття мистецтво літографії активно розвивається у світі, найвідоміша літографська майстерня Idem Studio розташована в Парижі, літографії користуються попитом серед шанувальників мистецтва. Наприклад, у Польщі процес друку літографій добре налагоджений, майже в кожному невеликому місті існують літографська або офортна майстерні, художники-графіки отримують гранти та необхідне обладнання. Подібна тенденція простежується в багатьох країнах, але, на відміну від інших країн, техніка плоского друку в Україні наразі ледве животіє, і лише завдяки ентузіазму молодих художників є надія, що мистецтво літографії вийде на новий щабель свого розвитку та посяде належне місце в сучасному українському візуальному мистецтві.

Мистецтво літографії Києва ХХІ століття ознаменувалося зміною акцентів і синтезуванням різних стилів. Погляд художників стає менш зосереджений на зовнішньому світі, а заглиблюється у внутрішній світ відчуттів, переживань, уявлень. Мистці озвучують власні світоглядні концепції, філософськи трактують дійсність за допомогою художньої образності. Значне місце в творчості сучасного автора посідає імпровізація, художній експеримент, абстракція, асоціативний і аналітичний підходи до втілення ідей.

Творчість окремих київських художників-літографів перших десятиліть ХХІ століття маловідома і потребує залучення до загальноукраїнського мистецького контексту. Процес розвитку мистецтва літографії на тлі сучасних мистецьких процесів Києва незавершений у часі й триває, заповнюючи нові сторінки історії графічного мистецтва в літописі України.

### **Висновки до розділу 3**

Київська школа літографії, сформована на базі КДХІ, набула значного розвитку в 1950–1980 роках. Студенти КДХІ, опанувавши літографську техніку, використовували її широкі зображальні та виражальні можливості для створення дипломних робіт, серед яких були високохудожні мистецькі твори.

Враховуючи, що 1950–1960-ті роки позначено пануванням соцреалізму в станковій графіці, київські мистці-літографи були змушені дотримуватись регламентованих владою вимог, настанов і приписів, щоб мати можливість експонувати свої твори на виставках, отримувати державні замовлення, інакше їхня творчість зазнавала суворой критики мистецтвознавців. Обираючи із запропонованих державою тем (пріоритет надавався революційній, воєнно-патріотичній тематиці, портрету і побутовому жанру в ракурсі висвітлення життя сучасника – будівника радянської держави), художники намагалися знайти оригінальні творчі рішення, прагнули до технічної досконалості й майстерності. Літографія, завдяки наближенню до натурного рисунка, відповідала методу соцреалізму і запитам суспільства у створенні жанрово-сюжетних графічних творів ідеологічного спрямування. Аналізуючи літографські твори вказаного періоду зазначаємо, що реалістичні тенденції на академічних засадах домінували в творчості мистців Б. Гінзбурга, В. Новиковського, В. Калуги, Є. Гапона, Л. Фейгіна, Б. Шаца, Ю. Кутілова. Художники Н. Лопухова та М. Попов виявили неповторність авторського сприйняття світу і творчий підхід до розкриття тем. Дух шістдесятництва сприяв розкріпаченню мистців і зацікавленню народними джерелами, спонукав до різноманітності образно-пластичних рішень і розвитку їхньої індивідуальності, проте широкого втілення ідей шістдесятників у літографії, як більш консервативній на той час техніці, не відбулося.

Наступний період 1970–1980-х років вирізнявся перманентним поступом, зумовленим послабленням тиску на мистецький процес, що дало мистцям більше шансів виявити своє художнє бачення та розкрити творчий потенціал. У цей період мистці-літографи продовжували працювати над темами, які насаджувалися владою (історичні та батальні сцени, побутовий жанр, портрети визначних діячів і пересічних трудівників, індустриальні пейзажі), проте здійснювали пошуки нових форм. Художники використовували складні композиційні схеми, урізноманітнювали технічні прийоми та засоби художньої виразності, проявляли власну концепцію графічного мислення, вибудовували

образно-асоціативний ряд, застосовували метафору і символ. У мистецтві літографії спостерігався поступовий відхід від реалізму й застосування власних способів самовираження, пропущених через призму індивідуальності мистця. Художниці І. Мовчан, О. Лисенко, О. Ігнатенко, К. Корнійчук тяжіли до декоративних інтерпретацій національних джерел і фольклорно-етнографічного матеріалу. Творчість Г. Варкача, А. Крвавича, О. Овчинникової, В. Радька, В. Бистрякової, В. Мовчана позначено раціонально-конструктивними пошуками та новими образно-пластичними рішеннями. У літографіях Л. Треммері простежуються умовність і спрощення форм, метаморфізм, вплив західноєвропейського мистецтва. Літографії київських художників 1980-х років, незважаючи на утвердження реалістичних засад у мистецтві, вирізнялись прагненням до пластичних пошуків і експериментів.

Мистецтво літографії 1990-х років стало перехідним періодом між соцреалізмом і постмодернізмом, художники апелюють до модернізму, до авангардних течій, концептуального мистецтва, надбань європейського та світового образотворчого мистецтва, національного коріння. Київські мистці-літографи посідають своє місце у постмодерністському просторі України. Межа між жанрами зникає, поєднується метафорична мова знаків і символів з конкретизованими візуальними образами. Творці В. Іванов-Ахметов, Ю. Пшеничний, В. Денбновецька (Файль) у сюрреалістичних композиціях утілюють філософські концепції власного шляху, генерують образи, породжені уявою. Художниця О. Стратійчук експериментує, застосовуючи традиційні та новітні техніки плоского друку. Літографське мистецтво київської школи графіки другої половини ХХ століття пододало складний шлях розвитку та досягло апогею в період 1980–1990-х років, а потім поступово пішло на спад.

Амбівалентність політичної ситуації в 1990–2000-х роках вплинула на творчу діяльність мистців: крах тоталітарного режиму, скасування «залізної завіси» між країнами, утворення української незалежної держави, з одного боку, позитивно вплинули на мистецький процес – художники отримали повну свободу творчості, не обмежену жодними рамками, – а з другого боку, розвал

радянської держави спричинив занепад системи фінансування Спілки художників України, знищив систему державних замовлень. Наприкінці 1990-х років проблемою розвитку літографського мистецтва в київському мистецькому середовищі постає відсутність літографського обладнання та умов для друку. Художники київської школи графіки втратили можливість друкувати літографії у зв'язку з ліквідацією Експериментальної літографської майстерні Київської організації НСХУ, а також розвалом комбінату «Художник», а громіздке обладнання неможливо було встановити в індивідуальній майстерні. Ситуація, яка склалась, негативно позначилася на розвитку мистецтва літографії в середовищі київських графіків.

Проте, завдяки тому, що літографське устаткування Експериментальної літографської майстерні було передане до ВПІ, з 2002 року студенти почали вивчати техніку плоского друку та застосовувати літографію у творчій діяльності. Зміщується центр київської літографської школи з НАОМА у ВПІ НТУУ «КПІ». Таким чином, розпочався процес відродження літографського мистецтва в мистецькому середовищі Києва, який триває до сьогодні.

Завдяки ентузіазму випускників ВПІ у 2010-х роках була створена Літографська майстерня «30». На початку ХХІ століття художників нового покоління більше цікавить когнітивний процес, саморефлексія, філософське осмислення дійсності. Мистецтво літографії в київському середовищі відзначається синкретизмом, віддаляється від міметичних зображень і переходить до інтуїтивного, спонтанного або аналітичного підходів у створенні художнього образу. Молоді літографи Т. Коблюк, А. Гоц, Н. Савенко, М. Завальний, Д. Гриценко перебувають у постійному пошуку нових форм творчого самовираження.

В результаті аналізу творчості київських художників станкової графіки другої половини ХХ століття було виявлено сталий інтерес до літографської техніки. Літографське мистецтво київської школи графіки цього періоду пододало складний шлях розвитку та досягло апогею в 1980–1990-х роках, а потім поступово пішло на спад. Починаючи з 2010-х років літографія поступово



відроджується в художньому середовищі Києва. У цілому мистецтво літографії досліджуваного відрізка часу зазнало різних змін і трансформацій у контексті історико-культурних процесів і політичних ситуацій, які стали домінуючими в художній діяльності мистців.

## **РОЗДІЛ 4. ЗАСТОСУВАННЯ ЛІТОГРАФІЇ В КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ КИЄВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **4.1. Літографічні естампи київських художників-ілюстраторів 1950–1960-х років**

#### **4.1.1. Літографія в книжковій графіці Києва 1950-х років**

Книжкова графіка 1950-х років, на відміну від станкової, мала інше спрямування й давала ширші обрії для творчого самовираження, можливість оперувати різноманітним художнім інструментарієм і образно-стильовими структурами. Проте книжкова графіка радянського періоду створювалась із неухильним дотриманням ідеологічних настанов щодо затвердженого прочитання літературних творів і рекомендованої образотворчої системи. Мистецтвознавець О. Роготченко зазначає: «У 1950-і роки художники книги вже почали оволодівати творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного зорового образу книжки, від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блоку в цілому. Питання цілісності ансамблю книжкового оформлення стало розглядатися у загальній концепції з архітектурою книжки, у поєднанні зорового образу зі змістом тексту, жанру видання» [59, с. 333].

Вихованці майстерні книжкової графіки Київського державного художнього інституту мали можливість для виконання дипломних робіт використовувати літографію з її широкими можливостями та зображувальними засобами. Від дипломника вимагалось виконати основні елементи книжкового оформлення – обкладинку, титульний аркуш, сторінкові ілюстрації, а також форзац, фронтиспіс, суперобкладинку.

Під керівництвом професора І. М. Плещинського студенти виконували оформлення та ілюстрування книг українських і російських авторів. Зокрема, М. Бельський виконав оформлення твору В. Попова «Сталь і шлак» (літографія, туш, гуаш, 1952), Н. Макарова створила ілюстрації до роману О. Толстого

«Ходіння по муках» (літографія, вугільний олівець, 1952), М. Єременко – до твору «Золототисячник» І. Рябокляча (літографія, туш, гуаш, 1953), В. Якубич – до повісті В. Катаєва «Біліє парус одинокий» (літографія, туш, перо, 1953), В. Фукс – до книги К. Федіна «Перші радощі» (літографія, гуаш, туш, 1955), М. Прокопенко – до повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» (літографія, вугільний олівець, 1956), Л. Іванова – до повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» (кольорова літографія, 1956), Н. Костенко – до оповідання А. Чехова «В яру» (літографія-асфальт, гуаш, туш, 1958), А. Навроцький – до «Північної повісті» К. Паустовського (літографія, гуаш, 1959).

Кожен з авторів віднайшов відповідне художньо-пластичне рішення, використовуючи арсенал різноманітних засобів виразності. Цікавим і особливим елементом використання літографської техніки в оформленні книг 1950-х років було доопрацювання естампа іншими техніками, зокрема, тушшю (пером і пензлем), гуашшю, вугільним олівцем. Застосування подібного прийому лише в книжковій графіці пояснюється тим, що ілюстрації, на відміну від станкової літографії, репродукувались у книжковому виданні поліграфічним шляхом й не були самоцінним естампом. Технологія створення монохромної літографії (на одному камені) із подальшим доопрацюванням оригінальними техніками простіша, ніж виготовлення кольорової літографії на кількох каменях. А при друку книги непомітні відмінності між кольоровою літографією та змішаною технікою (літографією з оригінальною графікою). Тож прийом доповнення літографського відбитка різними оригінальними техніками набув поширення лише в книжковій графіці студентів КДХІ 1950-х років, які надавали перевагу оформленню дитячої літератури та поліхромній ілюстрації.

У царині книжкової графіки плідно працював майстер графіки Г. Якутович, обравши техніку літографії для ілюстрування драми І. Франка «Украдене щастя» (1956) і повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» (1956), до якої згодом виконав ілюстрації до цього твору в ліногравюрі як більш стилізованій техніці. Мистець вживається в тогочасну атмосферу, надзвичайно майстерно передає психологічний стан персонажів літературних творів,

максимально зосереджує увагу на дійових особах. О. Мікора звертається до історії громадянської війни та створює ілюстрації до роману А. Первенцева «Кочубей» (1957). З. Толкачов не полишив улюбленої техніки, виконавши оформлення та ілюстрації до збірки оповідань Л. Первомайського «Невигадане життя» (1958).

Плідно працює в книжковій графіці художник К. Агніт-Следзевський, ілюструючи збірку С. Руданського «Співомовки» (1958), поезії Г. Гейне (1958), байки Д. Бедного (1959), памфлет «Папська сльоза» Я. Галана в популярному для того часу стилі карикатури та гострої сатири. В ілюстраціях до творів «Шляхтич» (іл. 4.1.1.1) і «Баба в церкві» С. Руданського (асфальт) художник завдяки контрастному зіставленню чорного тла та висвітлених постатей максимально увиразнює композиції. Уміщуючи героїв у інтер'єрне середовище церкви, зображуючи релігійні атрибути та символи, автор іронізує над забобонами в свідомості людей. Мистець у трактуванні персонажів засобами гіперболізації виявляє риси їхнього характеру, висміює людські недоліки. У літографії «Христові наречені» до поезії Г. Гейне (іл. 4.1.1.2) майстер графіки білим контуром окреслює динамічні постаті дівчат, освітлених світлом свічок, зосереджуючи увагу на героїнях. У міміці та виразах їхніх облич відчувається легкий усміх і лукавство. У наступних аркушах до творів Д. Бедного «Весілля в селі» та С. Руданського «Варвара» К. Агніт-Следзевський уникає глибини простору, а, навпаки, завдяки світлому площинному тлу фокусує увагу на головних героях. Художник, як вправний рисувальник, створив характерні типажі та дотепно розкрив глибинний зміст сатиричних творів.

Наприкінці 50-х років ХХ століття у тематичних планах видавництва розширився діапазон літератури з художнім оформленням не лише вітчизняних, а й зарубіжних авторів, збагачувались засоби дизайну та ілюстрування видань, що сприяло піднесенню книжкової графіки. О. Роготченко зауважив: «Середина та друга половина 1950-х років характеризується прагненням майстрів графіки до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних і елементарних композиційних та формоутворюючих

елементів, тобто образотворча мова книжкової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів» [59, с. 337].

Мистецтво книжкової графіки 1950-х років, незважаючи на боротьбу за ствердження нових принципів у створенні візуального макету книжкового видання, вирішувало тогочасні художньо-творчі завдання, використовуючи різні методи і способи втілення художнього задуму. Для ілюстрування літератури вихованці КДХІ експериментували, урізноманітнювали засоби виразності графіки, поєднуючи естампні та оригінальні графічні техніки, для досягнення максимального ефекту. У процесі аналізу творчої діяльності київських художників-ілюстраторів виявлено звернення передусім до національних літературних джерел, які мали соціальне спрямування та стосувались ідейної боротьби, також сатиричних творів. Літографії київських художників, які застосовували нові художні прийоми в ілюструванні літератури, вирізнялись високим професійним рівнем і виконавською майстерністю.

#### **4.1.2. Особливості оформлення книг київськими літографами в 1960-х роках**

Мистецтво книги 1960-х років розвивалось на тлі загальних мистецьких процесів у країні, надихаючись та живлячись енергією руху шістдесятників, який був спрямований на свободу від ідеологічних утисків і відродження національних традицій. У зазначений період великими тиражами видавалася радянська література, світова та національна класика, дитяча книга, тому професія художника книги була затребуваною в суспільстві. Художник-графік мав можливість обирати для ілюстрування літературу, проявляючи свій мистецький хист, розвинене художньо-образне мислення в інтерпретації змісту літературного твору.

Із 1961 року, після смерті професора І. М. Плещинського, майстерню

книжкової графіки на факультеті графічних мистецтв КДХІ очолив професор В. І. Касіян. Частина студентів для виконання дипломних робіт із оформлення та ілюстрування книг сучасних авторів, українських і російських класиків обирали літографію. Для художника-ілюстратора важливо було розкрити зміст літературного твору, звучати в унісон із автором книги та дотриматися загальної стилістики творів. Значну увагу приділяли підвищенню рівня професійної майстерності та культури книги, глибокому осмисленню літературних джерел.

У 1960 році студент Р. Масаутов під керівництвом І. М. Плещинського виконав дипломну роботу – оформлення та ілюстрації до поеми О. Блока «Дванадцять». Є. Гончаренко зробив низку ілюстрацій і оформив діалогію С. Скляренка «Карпати» (1961), В. Авраменко виконав низку ілюстрацій до «Гайдамаків» Тараса Шевченка (1962) (іл. 4.1.2.1), А. Жуковський оформив поему В. Маяковського «Добре» (1963) (іл. 4.1.2.2), А. Шоломій виконала оформлення та ілюстрації до оповідання А. Гайдара «Блакитна чашка» (1964), М. Компанець створив ілюстрації до комедії М. Старицького «За двома зайцями» (1964) (іл. 4.1.2.3), В. Ульянова в манері асфальт виконала ілюстрації та оформила повість О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...» (1965) (іл. 4.1.2.4). В. Сельверстов в манері асфальт виконав оформлення та ілюстрування оповідання М. Шолохова «Доля людини» (1965) (іл.). І. Ященко працював над оформленням та ілюструванням п'єси М. Куліша «97» (1969). Книжкове оздоблення у виконанні молодих мистців вирізнялось різноманітністю творчих манер, стилістичних уподобань і образно-художніх систем.

Найкращі дипломні роботи випускників художніх навчальних закладів України експонувались на республіканських і всесоюзних виставках. Так, зокрема на виставці дипломних творів, ескізів, етюдів і кращих робіт студентів КДХІ, яка пройшла в республіканському виставковому павільйоні в 1965 році [22], у розділі графіки експоновано дипломні роботи художників книги. Серед учасників виставки були: В. Сельверстов із оформленням та ілюстраціями до оповідання М. Шолохова «Доля людини», В. Ульянова з ілюстраціями та

фронтиспісом, суперобкладинкою в манері асфальт до повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...» і М. Компанець із ілюстраціями та оформленням комедії М. Старицького «За двома зайцями».

У праці «Мовою графіки» Л. Владича [28] відзначено та прорецензовано дипломні роботи, які варті особливої уваги. Мистецтвознавець одразу помітив талановитих молодих художників книги і передбачив їхню подальшу долю, адже більшість із них зробили значний внесок у розвиток графічного мистецтва України. Оригінальним творчим баченням, цікавими композиційними знахідками, різноманітністю зображальних засобів вирізнялися літографії дипломантів М. Компанця, В. Авраменка, А. Жуковського та В. Ульянової.

Ілюстрації та оформлення М. Компанця до п'єси М. Старицького «За двома зайцями» характеризувалися тонкою та вишуканою манерою. Висміювання героїв комедії трохи перебільшене й театральне, гостра сатира в графічних роботах вдало розкриває зміст цього твору. Художник дослідив життя і побут киян, вникнув у особливості культури міщан, які прагнули вибитись у вищі верстви суспільства, й використав цей матеріал, щоб повніше та переконливіше відтворити атмосферу того часу. Книга з його ілюстраціями вийшла друком у видавництві «Дніпро» в 1965 році.

В. Авраменко прагнув відшукати нові та оригінальні рішення для оформлення «Гайдамаків» Т. Шевченка. Він сміливо трактує зміст поеми, створюючи героїчні та мужні образи гайдамаків, і показує в своїх ілюстраціях історичні події, які відбувалися в Україні в другій половині XVIII століття. Монументальність, масштабність народних типажів, графічна вивіреність композиції, контурна обробка форм – такі риси художніх творів В. Авраменка. Художник використав чорний і червоний кольори, щоб підсилити емоційну напругу літературного твору.

В. Ульянова обирає для дипломної роботи ілюстрування та оформлення повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...», виявивши своє захоплення фольклором і звичаями гуцулів. Як зауважує Л. Владич: «Не можна, отже, 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» [28, с.120]. І В. Ульянова віднайшла цю міру поєднання реального та умовного. Переїнявши духом романтики, яким наснажено твір О. Кобилянської, вона відобразила внутрішній світ героїв твору. Художниця комплексно організувала книжковий ансамбль, створивши ілюстрації та розробивши суперобкладинку, оправу, форзац, титульний розгорт, орнаментальні та пейзажну кінцівки з використанням народних орнаментів. Молода мисткиня komponує ілюстрації в прямокутні форми із закругленими краями, завдяки зближенню героїв передає атмосферу інтимності. Рухи людей плавні, ритмічні, збалансовані, композиції наповнені предметами побуту, деталями, які гармонійно доповнюють кожний графічний твір.

А. Жуковський обрав для ілюстрування поему В. Маяковського «Добре», яка є складною та багатоплановою, сповненою глибокими сенсами, порівняннями, метафорами, гіперболами. Художник застосував плакатні прийоми, карикатуру, контрастні зіставлення, символи, які вдало перегукувались із образним ладом поезії поета, перейнятої революційним духом. Кожний аркуш має складну систему побудови композиції, яка насичена багатьма окремими зображеннями та сюжетними лініями, наче калейдоскоп різночасових подій.

Художники ілюстрували книги, які входили до переліку літератури, регламентованої владою. Зокрема, М. Попов у 1967 році працював над створенням ілюстрацій до оповідання М. Горького «Дід Архип і Лянька», книг Д. Бедзика «Студені води» та В. Бичка «Син Жовтня», які відповідали настрою та образному ладу зображуваного періоду. У драматичних сценах до творів «Студені води» та «Син Жовтня» зроблено наголос на характерах борців за справедливість, поглибленому аналізі психологічного стану героїв, внутрішньому конфлікту й морально-етичному наповненні. У ілюстраціях до оповідання «Дід Архип і Лянька» мистець робить вибір засобів виразності і узагальнення форми, використовуючи контрастні поєднання світлих і темних



тонів, широкий контур для максимального розкриття змісту й емоційного навантаження твору. Варто згадати про творчий доробок в царині книжкової графіки З. Толкачова, який оформив книгу Й. Якіра «Спогади про громадянську війну» (1963), п'єсу Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» (1965) і виконав аркуші за мотивами творів Шолом-Алейхема (1963–1965). Зокрема, ілюстрації до п'єси «Матінка Кураж та її діти» відзначаються емоційною напруженістю, окреслені чорним контуром фігури контрастно вирізняються на розмитому узагальненому тлі, що підсилює трагічність долі героїв.

М. Туровський працював у цей період над ілюстраціями до книги Ю. Давидова «Березень» (1963) і збірки новел В. Стефаніка «Кленові листки» (1965) в техніці літографії. На особливу увагу заслуговують естампні аркуші до «Кленових листків» В. Стефаніка, в яких розкривається тема соціального та національного поневолення наприкінці ХІХ ст. на прикладі селянської родини на Галичині. Художник, перебуваючи в пошуку граничної виразності й експресії графічних прийомів, зміг передати драматизм колізій і глибоко проникнути у суть літературного твору, створити переконливі характеристики народних типажів [166].

Незважаючи на політизованість та ідеологічний тиск на мистецтво у 1960-х роках художники-графіки віднаходили можливість сказати своє слово в книжковій графіці. Можемо зауважити новаторські підходи, сміливість рішень, інтенсивний пошук нових форм самовираження у творах книжкової графіки київських літографів, зумовлений загальним духом змін і рухом шістдесятництва. Співіснування різноманітних образних систем у оформленні та ілюструванні літератури, поглиблене розуміння змісту та інтерпретація літературного твору засобами графічної мови й різновидів літографської техніки стали домінантними рисами мистецтва книги досліджуваного періоду.

#### **4.2. Літографія в творчості київських художників книги 1970–1980-х років**

#### 4.2.1. Оформлення літературних творів художниками-літографами Кисва в 1970-х роках

Книжкова графіка – це та ніша, в якій художник міг знайти прихисток від накинутих державою тем, осмислити зміст літературних творів, виявляючи власне бачення розвитку національної культури. У 1970-х роках книжкова графіка переходить на інший щабель свого розвитку. В ілюструванні книги впроваджуються логічно-конструктивні схеми побудови композицій і складні образно-асоціативні системи. О. Авраменко зауважує: «Одну з основних тенденцій українського мистецтва 1970-х років багато мистецтвознавців визначає як асоціативно-метафоричну. Вона на той час існувала в живопису, переважала в станковій графіці й, природно, побутувала в ілюстрації. В цій галузі названа тенденція бере початок ще з творчості В. Фаворського. Подвійний ряд образів – літературний (словесний) та образотворчий (а саме графічний) – сприяли розвитку цього напрямку в книжці» [59, с. 543]. В ілюстраціях київських художників-літографів простежуються загальні тенденції книжкової графіки вказаного періоду, пошук новітніх засобів художнього оформлення.

Так, у майстерні книжкової графіки під керівництвом професора В. І. Касіяна та доцента В. Я. Чебаніка, які надихали студентів на створення високоякісних творів мистецтва, для оформлення та ілюстрування книг студенти 1970-х років зверталися як до вітчизняної й російської літератури, так і до зарубіжної класики. Скажімо, над оформленням та ілюструванням творів українських письменників працювали Н. Болдирева (книжка О. Стороженка «Марко Проклятий», 1971), В. Турикіна (драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня», 1971), Н. Корнеєва (книга «Українські народні пісні», 1973), Ю. Скаканді (роман М. Томчання «Жменяки», 1974) (іл. 4.2.1.1). Книжки російських авторів ілюстрували Н. Толкачова (твір Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому», 1971), Л. Загорна («Історія одного міста» М. Салтикова-Щедріна, 1974) (іл. 4.2.1.2), М. Драга (роман М. Островського «Як гартувалася сталь», 1977), О. Тертична (роман М. Гоголя «Мертві душі», 1977).

На особливу увагу заслуговують естампи Ю. Скаканді, виконані в літографській манері асфальт з кольоровою підкладкою, чуттєві та емоційні за звучанням. Художник розкриває психологію селян закарпатського села першої половини ХХ століття, наголошуючи на важливих моментах сюжету, на подіях, які відбуваються в житті героїв роману. За допомогою тонких ліній, сітчастого штрихування мистець наповнює аркуші мерехтінням світла і тіні, уникаючи різких контрастів, м'яко моделює форму.

Для графічних творів Л. Загорної до «Історії одного міста» М. Салтикова-Щедріна притаманні глибоке проникнення в суть речей, гумор і дотепність у переданні змісту літературного твору. Гіперболізовані кумедні персонажі постають у вишуканих фантазмагоричних ілюстраціях художниці, закомпоновані в квадрат. В одному просторі на умовному тлі, заштрихованому невимушеними, безладними лініями та заповненому незрозумілими предметами, співіснують фігури – різні за масштабом і розмірами, що підсилює абсурдність описаної письменником історії. На видовженому по горизонталі шмуцтитулі розгортається чітко побудована панорама міста дурнів із перекрученою свідомістю, а над ними в дивовижному польоті сам правитель і стрічка з його уславленням. Твір стилізовано під естампи, виконані граверами доби Бароко з планами та краєвидами міст і панегіриками.

Твори зарубіжної літератури оформили дипломанти Г. Галинська (трагедія В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта», 1972) (іл. 4.2.1.3). і Л. Треммері (роман Шарля де Костера «Легенда про Тіля Уленшпігеля і Ламме Гудзака», 1973). На особливу увагу заслуговують ілюстрації Г. Галинської, які вирізняються експресивною манерою, імпульсивністю, потужною внутрішньою енергетикою, віртуозною грою чорного та білого. У цьому циклі літографій майстриня графіки дуже влучно передає характер юних героїв твору, їхні ніжні стосунки та почуття, емоційний стан закоханих, глибоко занурившись у тогочасну атмосферу та перейнявшись духом описаної Шекспіром епохи. Насичена чорна пляма стає домінантною в її композиціях, часом вона протиставляється світлій плямі, контрастує з нею, підсилюючи драматизм історії кохання. В ілюстраціях

Л. Треммері зображено епізоди із життя головних героїв окресленого автором історичного періоду, проте відчувається театральність, подібність до гри акторів на сцені.

У 1970-х роках у книжковій графіці працювали досвідчені майстри графіки Г. Зубковський (ілюстрації до повісті В. Василевської «Райдуга», 1979), М. Пшінка (оформлення та ілюстрації до легенди М. Горького «Серце Данка», 1974), Ю. Рубашов (ілюстрації до роману С. Склярєнка «Святослав», 1975), Л. Сергєєва (ілюстрації до «Андалузської поезії», 1973), М. Попов (ілюстрації до драми Лесі Українки «В катакомбах», 1970), В. Посохов (оформлення та ілюстрації до роману Панаса Мирного «Повія», 1973), О. Петрова (ілюстрації до поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», 1970–1978) (іл. 4.2.1.4) та інші. Ці роботи відзначаються виразністю графічної мови, внутрішньою змістовністю та оригінальністю у трактуванні сюжетів. Цікавими для нашого дослідження є сюрреалістичні, з філософським підтекстом, майстерно виконані та витончено промальовані пером літографською тушшю естампи О. Петрової (випускниці факультету графіки київського відділення Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова) до твору Данте Аліг'єрі. Майстриня графіки вибудовує три світи-субстанції: Пекло, Чистилище і Рай, вирішуючи складні просторові взаємини й трансформуючи реальні форми в ілюзорні, таким чином налаштовуючись на ритмічний лад Данте.

М. Драга ілюструє роман М. Островського «Як гартувалась сталь». Ілюстрації А. Крвавича до «Творів» Л. Боровиковського (1979) (іл. 4.2.1.5) вирізнялися власним мистецьким почерком і самобутністю на тлі традиційно усталених схем ілюстрування того часу. А. Крвавич досконало володів мистецтвом книжкового оформлення: для інтерпретації ідеї кожного літературного твору віднаходив відповідний ключ. У ілюстраціях художника спостерігаємо співіснування прийомів народного мистецтва та новаторських методів висловлювання й побудови композиції. До кожної проілюстрованої ним книжки графік розробив власну концепцію та стилістику, оригінальні нестандартні композиційні вирішення і прийоми. Так, аркуші до творів

Л. Боровиковського вирішені мистцем лаконічно й схематично без зайвої деталізації, з використанням тонального контрасту та силуетних форм [128].

Дипломні роботи Л. Треммері, Л. Загорної, Ю. Скаканді, а також ілюстрації М. Пшінки, Ю. Рубашова демонструвались на I Республіканській виставці «Художник і книга» (1975) [178]. Експонентами II Республіканської виставки «Художник і книга» (1978) [178] були Г. Варкач, М. Драга, Л. Іванова, А. Крвавич і О. Тертична з дипломною роботою.

Київські художники цеху графічного мистецтва Творчо-виробничого об'єднання «Художник» ретельно і відповідально працювали над виконанням естампів, які ілюстрували твори українських письменників і поетів, поклавши за мету популяризацію надбань української культури за принципом «мистецтво – народу». Низку високохудожніх творів виготовили М. Попов і О. Чернець – до альбомів за творами Лесі Українки (1971); В. Кравченко, А. Базилевич, М. Маловський, Ю. Северин, О. Чернець, В. Губенко (іл. 4.2.1.6), М. Прокопенко – до ювілею Григорія Сковороди (1972); М. Прокопенко, М. Компанець (іл. 4.2.1.7), А. Базилевич – до альбому «Іван Нечуй-Левицький» (1978) тощо. Літографії мистців були звернені до національних культурних коренів і фольклорних джерел, вирізнялись різнобічним трактуванням літературного матеріалу, лаконізмом художнього вислову, структурованістю та багатовекторною образністю.

Саме мистецтво книги давало більше можливостей реалізувати свій творчий потенціал і проявитись як мистець, розкривало ширші обрії для самовираження. Мистецтвознавиця О. Авраменко зауважує: «У 1970–1980-х роках у мистецтві книжки з'явилися ілюстрації, в яких внутрішній простір емоційно дуже насичений, де художник засобами мистецтва вступає в так званий діалог з письменником. Як тенденцію це викристалізувати важко, але як явище, що впливало та формувало грані метафорично-асоціативної оповідної тенденції, визначити слід» [59, с. 547]. До таких мистців належать А. Крвавич, О. Петрова, Л. Загорна, які намагались уникати традиційного інтерпретування сюжету, а створювали складні інтелектуальні побудови та асоціативні

ланцюжки в оформленні літературних джерел.

У книжковій графіці 1970-х років спостерігається полістилізм, множинність індивідуальних підходів до трактування літератури. Київські художники книги в своїх літографіях, перетворюючи літературний образ на образотворчий, прагнули розширити межі сприйняття твору читачем, поглиблюючи його зміст, і таким чином органічно звучали в унісон з авторами книг. Мистці надавали перевагу оформленню літератури для дорослої аудиторії, використовуючи монохромну, чорно-білу літографію як більш відповідну для візуалізації творів.

#### **4.2.2. Літографія мистців Києва в ілюструванні видань 1980-х років: різностильові підходи**

У книжковій графіці 1980-х років поряд із усталеними схемами трактування образів і сюжетів з розгорнутою оповідністю та достовірною побутовістю з'являються ілюзорно-просторові та філософсько-концептуальні підходи до візуалізації художньої літератури. Мистецтвознавиця О. Лагутенко констатує: «У графіці 1980-х років особливо позначилися інтелектуальні та технологічні захоплення художників молодшої генерації. Природа книжкової ілюстрації дозволяла майстрам поринати у майже структуралістичні дослідження текстів, щоб “перекласти” їх мовою зображального простору-часу» [84, с. 54].

У майстерні книжкової графіки КДХІ під керівництвом професора В. Я. Чебаника та в. о. доцента Г. І. Галинської (ще недавньої випускниці) частина вихованців КДХІ обирали літографію, працюючи над оформленням творів українських і російських авторів. Вибір теми визначався ідеологією держави або був продиктований вимогами часу. В. Іванов-Ахметов створив ілюстрації до поеми В. Маяковського «В. І. Ленін» (1981) (іл. 4.2.2.1), В. Радько – до роману М. Горького «Мати» (1983) (іл. 4.2.2.2), Л. Пуханова – до короткої біографії В. Леніна (1983), К. Куделіна (Корнійчук) до творів А.

Чехова (1985), Ю. Шерстобітов до книги Є. Євтушенка «Мама і нейтронна бомба» (1985), А. Марчук до повісті М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» (1986), Т. Гончаренко до роману П. Загребельного «Я – Богдан» (1986), О. Шитий до п'єси А. Чехова «Вишневий сад» (1986).

Молоді мистці, виявивши свою творчу зрілість, пропонували оригінальні вирішення композицій у трактуванні сюжетів літературних творів. Зокрема, кольорові літографії В. Іванова-Ахметова до поеми В. Маяковського «В. І. Ленін» складні за будовою: поєднують у собі портрети, сюжети різночасових подій з різномасштабними фігурами та символіко-алегоричними зображеннями, доповнені шрифтовими заставками й мають складні просторові характеристики. У графічних творах В. Радька до роману М. Горького «Мати» використано колажно-монтажний композиційний принцип: сюжет розгортається на площинному тлі із зображеннями предметів тощо. Ретельно прорисовані герої літературного твору виокремлюються із середовища, в результаті чого виникає відчуття хаосу. Визначальними рисами творів є емоційна напруга, динаміка, експресія, які відтворюють буремний характер зображуваного історичного періоду. Літографії З. Кружкової за мотивами повісті Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980 р.) (іл. 4.2.2.3), у яких герої щільно розміщені у фантастичному уявному просторі й потрапляють у вихор подій, влучно передають суть літературного твору. Художниця з іронією показує персонажі, нарочито акцентуючи на рисах їхнього характеру, та доповнює композиції цікавими деталями.

Образотворча Шевченкіана широко представлена у творчості київських зрілих майстрів графіки, фахівців своєї справи, які своєрідно розкривають глибинний зміст літературних творів українського генія, використовуючи багату мову графіки. В. Гордійчук у літографіях ілюструє сюжети творів «Перебендя» (1987), «Гайдамаки» (1987), «Причинна» (1987), «Катерина» (1987), «Іван Підкова» (1987) (іл. 4.2.2.4) Т. Шевченка в бароковій стилістиці з піднесеною експресивністю, вдало використовуючи мову гротеску та гіперболізації. Ілюстрації художника вирізняються власною концепцією

творчого мислення, яка є сплавом народного традиційного мистецтва та постмодернізму. З експресивністю, театральністю і гротеском мистець створює візуальні образи персонажів поезій Т. Шевченка.

Художник К. Агніт-Следзевський з іронією та сатирою зображує суспільний лад, критикований Т. Шевченком у поемі «Сон». До драматичних сторінок історії звертається В. Куткін у ілюстраціях «Неофіти» (іл. 4.2.2.5), «Гамалія», «Єретик» (літографія, асфальт, 1980), в яких постають величні герої творів поета, сповнені роздумів і внутрішніх душевних переживань, а на форзаці до видання творів Т. Шевченка художник зображує природу України, надаючи їй епічного звучання. Графічним творам В. Куткіна притаманні стриманість, суворість у трактуванні образів, зміна пропорцій у зображенні людей, масштабність народних характерів.

До альбому гравюр художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» увійшли кольорові літографії Л. Іванової («Княжна»), О. Лисенко («Зацвіла в долині...») (іл. 4.2.2.6), В. Новиковського («Варнак»), М. Попова («Суворя юність»), І. Мовчан («В нашій раї на землі...») (іл. 4.2.2.7), В. Скубири («Тихо задзвонили у Києві...»), В. Лопати («Тарасова ніч»), А. Базилевича («Сон»), М. Богданця («Караюсь, мучуся... але не каюсь...»), В. Гордійчука («Титарівна»), О. Овчинникової («Послання»), О. Івахненка («І мертвим, і живим»), О. Губарева («Гамалія»), які демонструють потужне послання глядачеві, вирізняючись посиленою драматичністю, емоційним наповненням і національним колористичним забарвленням. У ілюструванні творів українського поета, художника та мислителя кийські графіки поєднали традиційні та новаторські підходи, проявили глибинне розуміння поезій та розкрили спрямування літературної спадщини митця в контексті боротьби за справедливість, свободу й кращу долю народу.

Цікавими для глядача є ілюстрації М. Данченка до твору А. і Б. Стругацьких «Пікнік на узбіччі» (1982) (іл. 4.2.2.8) із своєрідним трактуванням сюжету та персонажів. О. Ігнащенко в аркушах за мотивами українських народних пісень (1987) майстерно виконує площинні декоративні



квадратні композиції зі стилізованими елементами в образно-асоціативному та метафоричному ключі.

Продовжують працювати у книжковій графіці у 1980-х роках Г. Варкач, створюючи серії літографій «Рими» (1980) та ілюстрації до твору К. Паустовського «Чорне море», Ю. Шейніс – аркуші до творів В. Маяковського (1981), З. Кружкова – літографії до «Композиції на тему творів В. Шекспіра» (1983); О. Мезенцев – аркуші із серії «За мотивами російських билин та казок» (1983); А. Василенко – до української народної казки «Котигорошко» (1982), книги «Пригоди Піноккіо» Карло Коллоді (1983), байки «Синиця» Л. Глібова (1983); О. Пахомова – ілюстрації до поеми «Слово о полку Ігоревім» (1985). У зазначених творах спостерігаємо множинність індивідуальних підходів і вирішень у ілюструванні книги, широкий діапазон виражальних засобів у трактуванні художніх образів.

О. Овчинникова в аркушах до повісті Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому» (1983) (іл. 4.2.2.9) виявила власне мистецьке бачення твору російського письменника, вибудовуючи ілюстрацію як складну композиційну форму у вигляді арки, яку потрібно скласти з пазлів, що перемішалися в уяві художниці. В. Радько знаходить оригінальне образно-пластичне рішення для оформлення збірки віршів Пабло Неруди «Зізнаюсь, я жив» (1982) (іл. 4.2.2.10). Художник виготовив обкладинку та розгортки «Ніч», «Батьківщина у мороці», «Я залишаюся» в манері розмивки тушшю. Ефектно використавши контраст світла та тіні, художник спрямував увагу на головних героїв поезій, а насичені чорні плями максимально увиразнюють композиції. В обкладинці та розгортці «Я залишаюся» художник-графік умістив портрети поета в химерний світ його уяви, сповнений реальними та вигаданими образами.

А. Крвавич створив кольорові літографії до «Оповідань» М. Коцюбинського (1982), в аркушах до творів «Ціпов'яз», «Нюрнберзьке яйце», «Посол від чорного царя», «Помстився» уловив найсуттєвіші моменти літературних творів і розкрив їхній зміст, фокусуючи увагу на головних героях й колізіях сюжету. У 1979–1981 роках А. Крвавич працював над оформленням

збірки Л. Боровиковського «Твори», до якої увійшли поезії «Смерть Пушкаря», «Чарівниця», «Метелик» і «Рибалка». Згодом книжка побачила світ у видавництві «Дніпро». Композиції, вписані у вертикальні восьмикутні рамки, вирішено лаконічно й схематично без зайвої деталізації, в образно-асоціативному руслі. Наступним надбанням художника стали ілюстрації до двотомника «Твори» Ю. Федьковича (1980–1982), у яких у образно-асоціативній і алегоричній формах показано світоглядні позиції та становище українського народу в ХІХ ст. Художник відходить від реалістичних тенденцій, уникає тривимірності простору в трактуванні сюжетів, використовує колажно-монтажні принципи побудови композицій, трансформуючи візуальні образи та середовище [128]. До збірки увійшли поеми і проза, серед яких: «Три як рідні брати», «Люба-згуба», «Довбуш», «Дезертир» (іл. 4.2.2.11), «Стрілець», «Довбушів скарб», «Бідолашко», «Побратим», «Дністрові кручі». В естампах, виконаних літографським олівцем, м'які світлотональні переходи та різкі контрасти тону увиразнюють ліричне або ж драматичне звучання літературних творів. Інколи символи та знаки вказують на зміст, що лежить поза межами візуального зображення. В основу композиційної побудови графічних аркушів цієї серії покладено принцип диптиха, частини якого мають подібні елементи, площини, силові лінії, що переходять з однієї в іншу, також використано колажно-монтажний принцип. В умовному просторі естампів із обмеженою глибиною (як у іконописній традиції), симетрично під кутом зображено площини у вигляді стін будівель із фронтально розташованими вікнами або навколишнє середовище. Зазначений композиційний прийом створює відчуття фантастичного театрального дійства з ілюзією відкритих у нескінченність дверей. Зображення людей в аркушах до творів Ю. Федьковича трактуються на межі «реального» та «нереального» із застосуванням формалістичних прийомів, у окремих ілюстраціях художні образи вирішуються з елементами деструкції.

Зацікавлення традиціями та історичним минулим українського народу засвідчують кольорові літографії до «Українських народних дум» (1985)

(іл. 4.2.2.12) А. Крвавича. Своєрідність композиційної побудови цих естампів зумовлена епічністю та оповідністю дум, з розлогою сюжетною основою, тому мистець використав різностильові підходи до їхнього ілюстрування, застосував прийоми гіперболізації, метафори та аналогії. У графічних роботах, інспірованих народним мистецтвом, А. Крвавич чільне місце відводить проблемі відтворення історичного минулого українського народу, художньо-образній трансформації фольклорно-етнографічного матеріалу в ілюструванні літературних творів, створення цілісних образів визначних діячів культури. Майстер графіки у процесі художньої діяльності використав широкий спектр виражальних засобів, композиційних прийомів і творчих знахідок [128].

Особистісне розуміння літературних творів і пошуки виразної образотворчої графічної мови виявили С. Позняк у оформленні та ілюстраціях до роману О. Проханова «Дерево в центрі Кабула» (1985); В. Мельниченко в ілюстраціях до поезій Ф. Війона «Великий тестамент» (1983) та збірки «Діячі культури в боротьбі за мир» (1984); В. Іванов-Ахметов у кольорових літографіях до роману М. Булгакова «Біла гвардія» (1984) (іл. 4.2.2.13) і М. Гейко до поезій В. Маяковського «Прозасідалися» і «Про погань» (1986). Зокрема, в графічних творах В. Іванова-Ахметова простежується чітка режисура композиції, на одному аркуші вміщено різночасові події з реалістично відтвореними героями, що максимально розкриває сюжет твору.

Упродовж досліджуваного нами періоду київські художники-графіки брали участь у виставковій діяльності в Україні та поза її межами. Зокрема, експонувались естампи О. Овчинникової за мотивами повісті Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому» (1983), В. Мельничука за мотивами творів Л. Первомайського (1983), ілюстрації З. Кружкової до повісті Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації» (1980) і В. Лопати до поеми В. Сосюри «Червона зима» (1983). Саме книжкова графіка давала більше можливостей мистцю для реалізації власного творчого потенціалу та розкривала ширші обрії для самовираження.

Художники книги мали можливість демонструвати свої твори на

республіканських виставках «Художник і книга» і ставали учасниками міжнародних і республіканських конкурсів книги [74; 178; 179; 180]. Зокрема, на виставках «Художник і книга», які проводились у 1970–1980-х роках, мистці прагнули продемонструвати напрацювання в галузі книжкової графіки та ознайомити видавців зі своєю творчістю, заявити про себе, таким чином налагодити зв'язок художника з видавництвом. Кожне видавництво мало тематичні плани з оформлення літератури, тому художня редакція пропонувала художникові виконати конкретне замовлення. Для участі в конкурсах мистецтва книги Держкомвидав із редакціями видавництв добирали кращі видання. За визначне художньо-конструктивне книжкове оформлення художники та видавництва отримували відзнаки та дипломи I, II, III ступенів, спеціальні дипломи і грамоти [72]. Незважаючи на те, що конкурси були заполітизовані, відзнаки все-таки отримували гідні уваги видання.

Учасником Республіканської художньої виставки, присвяченої 60-річчю утворення СРСР («СРСР – наша Батьківщина»), стала К. Корнійчук-Куделіна з ілюстраціями до книги Ч. Айтматова «Рябий пес, що біжить краєм моря» (1981). До експозиції 3 Республіканської виставки «Художник і книга» (1981) [178] увійшли літографії Г. Варкача, Ю. Шейніса, А. Крвавича та дипломні аркуші З. Кружкової. На 4 Республіканській виставці «Художник і книга» (1985) [179] демонструвалися твори київських майстрів графіки А. Крвавича, З. Кружкової, О. Мезенцева, А. Василенка, О. Овчинникової, виконані в літографській техніці, а також дипломні роботи В. Радька, В. Іванова-Ахметова. У експонованих на виставках роботах спостерігаємо варіативність індивідуальних підходів майстрів графіки в художній інтерпретації літературного твору.

Кожна наступна виставка – це не тільки своєрідний підсумок творчого напрацювання митця, а й відображення суспільних змін, політичних настроїв. Так, на 5 Республіканській виставці «Художник і книга» (1988) репрезентовано роботи, в яких мистці зверталися до національних джерел та історичного минулого українського народу. Серед них О. Лисенко, О. Пахомова,

А. Крвавич. Також до експозиції увійшли естампи С. Позняка, В. Мельниченко, В. Іванова-Ахметова, М. Гейко та дипломні роботи молодих художників – ілюстрації до літературних творів О. Шитого, Ю. Шерстобітова, Т. Гончаренка та К. Куделіної (Корнійчук) [180].

Особливу увагу варто звернути на твори Т. Гончаренка, який після завершення навчання в аспірантурі КДХІ (1989) на підсумковій виставці звітував літографіями за мотивами роману Габрієля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха» (іл. 4.2.2.14). Його графічні роботи кардинально вирізнялися на тлі тогочасного мистецтва своєрідним трактуванням – образно-асоціативні, фантазмагоричні, з використанням гротеску та аналогій. Аркуші за стилістикою нагадують комікси, поєднуючи в одній площині текст і кілька зображень або сюжетів.

Упродовж 1980-х років ідеологічний тиск на творчу діяльність художників України поступово втрачає силу, тому для цього періоду характерне співіснування як усталених поглядів до ілюстрування, так і новаторських підходів; мистці демонстрували більшу розкутість, намагалися розкрити свою творчу індивідуальність. Художник А. Крвавич виявляв інтерес до ілюстрування національних літературних джерел, проте, рухаючись у етнографічно-фольклорному напрямку, продемонстрував авторське переосмислення творів. В. Іванов-Ахметов, В. Лопата, Ю. Шейніс, О. Овчинникова, В. Радько, К. Куделіна, які ілюстрували російську та вітчизняну радянську літературу, узгоджували ілюстративну художню концепцію з образно-художньою програмою літературного твору.

У процесі ілюстрування книг мистець вживається в описувану автором епоху, співпереживає героям літературних творів, моделює зображені авторами ситуації та сюжети, відтворює історичні події, надає характеристику героям. Кожен художник-графік для найповнішого розкриття суті літературного твору шукає адекватні та відповідні його уявленням способи, залучаючи образотворчу мову та засоби виразності графічної техніки. Дослідниця О. Авраменко зазначає: «Книжка в 1960–1980-х роках була тією цариною, яка

привертала увагу і творчі сили найамбітніших, найталановитіших, найпрогресивніших, найінтелігентніших митців і це не випадково, бо вони вибирали для роботи художні літературні твори високої якості. Так, кращими ілюстраціями, циклами ставали переважно ті, що стосувались оформлення справді визначних літературних творів» [59, с. 522]. Київські художники-літографи, працюючи в царині мистецтва книги, віднаходили нестандартні образно-пластичні рішення та композиційні прийоми, проявили оригінальне мистецьке бачення в оформленні літератури, використовуючи широкий спектр виражальних можливостей літографії.

#### **4.3. Специфіка застосування літографії в книжковій графіці у 1990–2000-х роках**

1990-ті роки стали переломним етапом у соціально-політичній системі та відзначалися зміною вектора розвитку держави. Того часу в українському мистецькому середовищі відбувається переосмислення суспільних процесів і явищ, змінюються основні виміри культури, естетичні уподобання, цінності, світоглядні позиції, простежується генезис новаторських тенденцій. Мистецтвознавиця О. Лагутенко зауважує: «У 1990-ті графіка в Україні опинилась у досить парадоксальній ситуації. З одного боку – зона свободи в постперебудовчу добу в мистецтві розширилась і заповонила собою весь художній простір, ламаючи будь-які ієрархії, перетворюючись навіть на вседозволеність. А з іншого боку – економічна криза знищила мистецтво книжкової графіки, комерціалізація мистецького життя запропонувала художникам-графікам нові можливості і висунула нові вимоги» [84, с. 55].

У майстерні книжкової графіки КДХІ (УАМ, НАОМА) в період 1990–2000-х років випускники не виконували дипломні роботи в техніці літографії з низки причин. Керівником майстерні книжкової графіки з 1993 року стає професор Г. І. Галинська, яка не рекомендувала студентам обирати літографію через те, що друк літографії повністю залежав від майстерності майстра-

літографа та якості матеріалів: існувала значна вірогідність того, що літографія могла бути зіпсованою, перетравленою кислотою тощо [Дод.Б 2].

На початку 2000-х років центр розвитку літографського мистецтва в київському середовищі зміщується з КДХІ (УАМ, НАОМА) до ВПІ НТУУ «КПІ». Студенти ВПІ А. Гоц і Д. Гриценко під керівництвом доцента кафедри графіки, художника В. М. Іванова-Ахметова, надавши перевагу літографській техніці, виконали дипломні проекти: А. Гоц – оформлення та ілюстрації до оповідання Габрієля Маркеса «Інший бік смерті» (2012), Д. Гриценко – оформлення та ілюстрації до поезії ранніх років П. Тичини «Соняшні кларнети» (2016) (іл. 4.3.1). Згодом, у 2019 році, із незначними змінами вийшла друком однойменна збірка (макет, дизайн, верстка та ілюстративний матеріал виконані художником) і відбулась персональна виставка Д. Гриценка «Соняшні кларнети» в літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Тичини. Художники й надалі творчо працюють у літографії, використовуючи широкий спектр зображальних можливостей техніки плоского друку.

Молоді художники, крім станкової графіки, звертаються й до оформлення книг, демонструючи твори на Третій Всеукраїнській трієнале книжкової графіки (2016) [164]. Зокрема, Д. Гриценко створив ілюстрації до поезій С. Лема (2015) (іл. 4.3.2) і С. Червонозорянського «Мандрівник» (2016), у яких проявив авторське художнє бачення. Трансформовані образи та ілюзорні відіння, доповнені імпульсивними лініями, поєдналися в одне ціле на площині аркуша до твору «Мандрівник». У ілюстрації до віршів С. Лема переплелися реальний та ірреальний світи, конкретні візуальні образи вміщено в абстрактну площину. С. Гулевич – автор ілюстрації до вірша «Горіх» (2015) (іл. 4.3.3) продемонстрував справжній вибух емоцій, завдяки домінанті чорного кольору зануривши в пільму приховані образи та контрастно виокремивши головний елемент композиції. Такий самий композиційний прийом використано в творі «Нічний вірш» (2016).

Після тривалої перерви у 2000-х роках відновились діяльність виставок книжкової графіки під егідою Національної спілки художників України. Від

2010 року, щоб привернути увагу спільноти до книжкової графіки, яка почала занепадати, проводять Всеукраїнські трієнале книжкової графіки [47; 164]. У них беруть активну участь художники України, що працюють у царині книжкового оформлення, створюють сучасні книжкові видання.

Твори книжкової графіки київських художників, виконані в 2000-х роках у літографській техніці, мають свої образотворчі знахідки, оригінальні композиційні рішення, нові мистецькі якості. Мистці, ілюструючи літературні твори, проявляють глибину мистецького осмислення, власні образно-пластичні концепції, трактують зміст творів за допомогою різноманітних художніх засобів і прийомів.

#### **Висновки до 4 розділу**

Мистецтво літографії в царині книжкової графіки України другої половини ХХ – початку ХХІ століття розвивалось у різних напрямках, подолавши складну траєкторію руху від розквіту в період 1950–1980-х років до поступового занепаду наприкінці ХХ – першого десятиліття ХХІ століття. У 1950–1980-х роках книговидання в Україні інтенсивно розвивалось, видавництва друкували великими накладками різні види літератури – українську та зарубіжну класику, дитячі книжки, радянську пропагандистську та сучасну літературу. Проте вимоги до оформлення видань за радянської доби обмежували художника вузькими рамками щодо трактування змісту літератури та стилістики зображень. Київські художники-літографи, використовуючи пластичну мову та різноманітні технічні прийоми літографії, проявляли глибоке розуміння законів і вимог книжкової справи, високу культуру оформлення та ілюстрування художньої літератури. Значна увага приділялась ансамблю книги, зовнішньому та внутрішньому оформленню, підпорядкуванню шрифту загальній стилістиці книги. Для багатьох мистців книга стала прихистком від панівної в художній культурі ідеологічної системи, яка була більш жорсткою у станковій графіці, живопису та скульптурі.



У 1950–1960-х роках художники-літографи надавали перевагу реалістичному та достовірному відтворенню фактичного матеріалу, оповідності. Широко застосовувалися фігуративні композиції в тривимірному просторі з використанням натурних зарисовок із світлотіньовим моделюванням, зрозумілим будь-якому читачеві. Зокрема, ці риси простежуються у творах З. Толкачова, В. Якубича, Г. Якутовича, М. Попова та інших. Незважаючи на це, київським художникам-графікам вдалось віднайти оригінальні творчі рішення для ілюстрування книг, використовуючи багату графічну мову літографії та різноманітні способи втілення творчого задуму. Твори книжкової графіки М. Компанця, В. Ульянової, В. Авраменка, М. Туровського вирізнялись довершеністю, яскравою індивідуальною художньою манерою, майстерністю, новаторськими ідеями. Хрущовська «відлига», дух демократії та свободи, інспірований рухом шістдесятників, сприяли вільному творчому самовираженню. Зацікавлення українським фольклором і давніми традиціями, захоплення народним мистецтвом і пошуком нових форм образотворчості з рисами національної ідентифікації в ілюстраціях означеного періоду свідчать про пробудження національної самосвідомості. Художники для оформлення літератури найчастіше застосовували олівцеву манеру (М. Компанець, З. Толкачов, В. Авраменко, А. Жуковський), рідше – асфальт (В. Ульянова, К. Агніт-Следзевський), туш (М. Туровський). Кольорова літографія в книжковій графіці не використовувалась, а надавалась перевага монохромному естампу.

У наступний період 1970–1980-х років виявляються інші тенденції, художник книги ставить за мету глибше розуміння змісту літературних творів, зберігаючи художні традиції минулого та надаючи нових імпульсів. Мистці-літографи застосовували складніші композиційні схеми та структури, образотворчі прийоми та засоби виразності. Ілюструючи регламентовану владою літературу, художники В. Іванов-Ахметов, В. Радько, О. Овчинникова використовували нестандартні підходи – колажно-монтажний принцип побудови композиції та поєднання різночасових подій в одній площині.

Художники-графіки А. Крвавич, О. Овчинникова активно вдавалися до символіки, метафори та асоціації для розкриття канви літературних творів, акцентуючи увагу на кульмінації подій і вузлових моментах. Зокрема, літографії Г. Галинської, Ю. Скаканді, головними ознаками яких є увага до психологічних характеристик й драматизму колізій, – емоційно напружені та експресивні. У ілюстраціях до книжок російських і зарубіжних авторів Л. Загорна, О. Петрова, Т. Гончаренко втілювали складні просторові виміри, у них спостерігаються міжчасові діалоги культур, глибоке розкриття драматургії творів. Мистці означеного періоду надавали перевагу монохромній літографії (Т. Гончаренко, О. Петрова, Г. Галинська, Ю. Скаканді, В. Посохов, З. Кружкова, М. Данченко, В. Гордійчук, В. Куткін, Г. Варкач, О. Тертична), проте поодинокі художники створювали поліхромну літографію, використовуючи обмежену палітру кольорів для увиразнення та емоційного наповнення творів (А. Крвавич, О. Овчинникова, В. Іванов-Ахметов, В. Радько).

На початку ХХІ століття в творах молодого покоління київських графіків-літографів (Д. Гриценко, С. Гулевич) змінюються підходи до оформлення літератури. Відбувається поєднання напіваабстрактних образів із конкретними, використання імпровізації та вільного експерименту.

У 1990-х роках книговидання починає занепадати, державні видавництва припиняють роботу, ілюстратори книг перекваліфікуються в живописців або займаються станковою графікою. У 2000-х роках виникають потужні приватні видавництва, які підносять сучасне книговидання на вищій щабель розвитку. Проте літографію рідко застосовують у ілюструванні книжкових видань: складні та громіздкі процеси виготовлення літографії, як і інших естампних технік, безперечно, програють широким можливостям сучасних цифрових технологій, зокрема комп'ютерної графіки. Таким чином, новітні технології витісняють традиційні друковані графічні техніки в книговиданні.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного мистецтвознавчого дослідження, систематизації літературних джерел і вивчення літографських творів станкової та книжкової графіки художників Києва другої половини ХХ століття — початку ХХІ століття зроблено такі висновки.

1. На основі аналізу історіографії з досліджуваної теми виявлено, що мистецтво літографії київської школи графіки не набуло комплексного висвітлення в українському мистецтвознавстві. Для радянської доби притаманне однобічне трактування дослідниками творчості українських мистців через призму ідеологічних настанов і приписів. Для більшості наукових праць 1990–2000-х років характерне фрагментарне розкриття мистецтва літографії київського осередку тільки в загальному контексті української графіки. Наявні наукові розвідки охоплюють лише окремі аспекти мистецтва літографії київської школи графіки, але композиційна структура, образно-художні, стильові й технологічні особливості літографій станкової та книжкової графіки Києва окресленого періоду потребують ґрунтовного вивчення. Тому наявний перелік публікацій не може претендувати на вичерпне розкриття заявленої теми дослідження.

Систематизована інформація, зібрана на основі дослідження кількісного та якісного складу збірок літографії київських художників-графіків ХХ століття музеїв Києва (НХМУ, МКДУ та НМТШ), навчально-методичних фондів кафедри графічних мистецтв НАОМА (КДХІ) і приватних колекцій, уможливила комплексне вивчення розвитку мистецтва літографії київського осередку зазначеного періоду. Було узагальнено та систематизовано каталожні дані літографій київських митців у музеях столиці, виявлено обсяг творів літографського мистецтва київських авторів у збірках музеїв Києва, який є значним і охоплює широке коло як знаних, так і маловідомих майстрів графіки. У НХМУ знаходиться найбільше зібрання станкових літографій художників Києва, у фондах МКДУ переважно зберігаються літографські твори книжкової графіки, а в збірці НМТШ – естампи книжкової та станкової графіки в

невеликій кількості й здебільшого на шевченківську тематику. Колекції інших музеїв України також містять екземпляри літографій київських графіків, що свідчить про поширення творів київських художників за межі Києва та загальноукраїнське значення їхньої спадщини. Колекція навчально-методичних фондів кафедри графічних мистецтв НАОМА (КДХІ), викладачі та вихованці якої сформували київську школу літографії, складається з навчальних і дипломних робіт молодих художників, що дають широке уявлення про тематику, образно-стилістичні та композиційні засади літографій, високий рівень фахової підготовки студентів. Лакуни, які виникли в процесі дослідження літографій 1990–2000-х років, були частково заповнені матеріалом, отриманим із приватних колекцій сучасних київських художників (В. Іванова-Ахметова, А. Крвавича, Ю. Пшеничного, О. Стратійчук, В. Радька, Н. Савенко, А. Гоц та інших).

Для об'єктивного історико-мистецького і теоретичного осмислення розвитку мистецтва літографії київської школи графіки означеного періоду застосовано науково-реконструктивний, історико-культурологічний, хронологічний, компаративний методи, принцип систематизації фактологічного матеріалу. Методами типології, класифікації та образно-стилістичного, мистецтвознавчого аналізу досліджено твори київських художників-літографів 1950–2020-х років. Методом порівняння виявлено подібності та відмінності у творчому підході, пластичних концепціях і композиційній будові літографій графічних шкіл Києва, Львова, Одеси та Харкова.

**2.** Літографія як вид плоского друку, винайдена баварцем А. Зенефельдером наприкінці XVIII століття, здобула прихильників серед художників у Європі, також і на теренах України завдяки унікальним зображувальним якостям і невичерпним можливостям. Зауважимо, що перша літографія в Україні, яку заснували у Львові 1822 року брати Піллери, стала базою для львівської літографської школи. У 1820–1830-х роках літографія поширилась у великих містах України завдяки широким тиражним можливостям і художнім особливостям. Літографська друкарня Києво-

Печерської лаври, котра розпочала діяльність у 1866 році, напочатку ХХ століття заклала підвалини мистецтва літографії київського осередку. Значний внесок у розвиток літографії в Києві зробили поліграфісти Стефан і Василь Кульженки.

Літографія має широкий спектр засобів виразності та художньо-пластичних прийомів відповідно до літографської манери (літографський олівець, розмивка тушшю, асфальт, гравюра на камені, корн-папір і кольорова літографія). Тому літографіям, залежно від обраних інструментів, технології, прийомів і манер, притаманні ознаки відповідно тонової, світлотіньової або лінійної графіки. Варто зазначити, що літографія є універсальною графічною технікою, яка має подібні візуальні характеристики, як у естампних, так і в оригінальних графічних техніках (мецо-тинто; туш, перо; графітний олівець; вугілля; акварель), але відрізняється технологією виконання.

3. У процесі дослідження літографського мистецтва на теренах України було виявлено чотири значні літографські осередки, які сформувались у 1920–1940-х роках на базі художніх навчальних закладів Києва, Харкова, Одеси, Львова (КДХІ, ХХІІІ, ОХІ, УАД) з обладнаними літографськими майстернями. Графічні школи Києва, Харкова та Львова сприяли бурхливому розвитку літографії в Україні 1950–1990-х років, одеська школа графіки після скасування ОХІ статусу закладу вищої мистецької освіти та повернення до рівня училища поступово втратила позиції, надавши перевагу живопису. Київська графічна школа належить до одного з найпотужніших центрів художньої української культури.

4. Формуванню київської школи літографів надало імпульсу відкриття в 1925 році літографських майстерень у КХІ для вивчення студентами техніки плоского друку. У 20–30-х роках ХХ століття діяльність визначних педагогів і талановитих майстрів графіки – І. Плещинського, В. Юнга, В. Касіяна сприяла розвитку літографського мистецтва в київському художньому закладі вищої освіти, а в другій половині ХХ століття набули визначальної ваги педагогічний талант і творча майстерність непересічних особистостей і викладачів

С. Подерв'янського та М. Попова, які ознайомили вихованців із здобутками європейського і національного мистецтва. Із часу зародження літографської школи на базі КДХІ до сьогодні наявність різних педагогічних систем і методик викладання, відповідно до художніх напрямів і течій, відобразилась на мистецтві літографії. Таким чином, КДХІ заклав підґрунтя для київської школи літографії, яка згодом перетворилась на потужну ланку в графічному мистецтві України та цілісний мистецький феномен.

5. Для значної кількості художників-графіків Києва зображувальні засоби літографії стали способом образотворення, візуальним утіленням мистецького бачення і творчих задумів. Проте тільки частина із репрезентативного кола київських мистців у творчій діяльності надавала перевагу саме літографській техніці, а інші мистці вдавалися до літографії час від часу для окремих творів відповідно до творчого задуму. Активно звертались до графічної мови літографії для творів графіки художники З. Толкачов, М. Попов, О. Овчинникова, А. Кривавич, В. Іванов-Ахметов, В. Радько. Основною графічною технікою для станкових творів стає літографія у творчості Б. Гінзбурга, В. Калуги, В. Новиковського, І. Мовчан. Зрідка застосовували техніку літографії В. Касян, М. Туровський, М. Компанець, А. Чебикін, О. Стратійчук, Н. Лопухова, В. Нікітін та інші, здебільшого для урізноманітнення творчезивів.

6. Літографські естампи станкової графіки київських художників, які вирізнялись досконалим технічним виконанням та високою графічною культурою, охоплювали широкий жанровий діапазон і мали розгалужену тематично-сміслову систему:

- у період 1950–1960-х київські графіки Б. Гінзбург, В. Новиковський, В. Калуга, Є. Гапон, Л. Фейгін, Б. Шац, Ю. Кутілов, Н. Лопухова, М. Попов виконували літографські естампи на теми соціалістичної розбудови, пріоритетними жанрами були – індустріальний пейзаж, портрети як пересічних громадян, так і діячів науки й культури, а також сюжетні – традиційно-побутовий, батальний та історичний жанри. Для цього періоду

була визначальною регламентація мислення, наслідування реалістичних традицій у мистецтві, проте художники віднаходили різні способи мистецького самовираження. Рух шістдесятництва в літографіях станкової графіки виразно не позначився внаслідок особливостей літографської техніки, яка зображувальними засобами, наближеними до рисувальної техніки, найбільше відповідала панівному методу соцреалізму;

- 1970–1980-ті роки відзначились рухом від ідеологічного тиску на творчий процес до поступового його послаблення, яке зумовило появу різних тенденцій у мистецтві літографії. Відбулось розшарування художніх сил: частина художників далі йшла шляхом реалістичного напрямку, інші – відкривали нові обрії на мистецькій ниві. Залишається жанрове розмаїття, проте провідними є традиційно-побутова та історична тематика. Київські художники О. Овчинникова, В. Радько, Г. Галинська, В. Нікітін, Ю. Рубашов, Г. Варкач, І. Мовчан в межах матриці радянського соцреалістичного мистецтва інтерпретували запропоновані теми нестандартно, оригінально та різнопланово. Характерним для вказаного періоду було створення серій за мотивами літературних джерел, синергія художніх кодів декоративного мистецтва, етнографізму та фольклору;
- у 1990–2000-х роках у творчості В. Іванова-Ахметова, Ю. Пшеничного, В. Денбновецької (Файль), О. Стратійчук проявилися нові світоглядні моделі, змінюючи старі стереотипи мислення. У 1990-х роках, у добу незалежності України, літографське мистецтво розпочало новий етап розвитку і визначальним його спрямуванням став синтез напрямів європейського та українського авангарду, постмодернізму як референтної художньої системи. У 2000-х роках літографські твори переважно позажанрові, тяжіють до абстрактності, конструктивізму. Літографії київських мистців Н. Савенко, А. Гоц, Т. Коблюк, Д. Гриценко, С. Гулевич, М. Завальний (здебільшого на філософську тематику) вирізнялись діаметрально протилежними позиціями, стилістичними засадами, суб'єктивними світоглядними платформами, пластично-формальними

рішеннями.

Мистці київської школи графіки залучали всі можливості літографської техніки для реалізації творчих задумів, експериментували, імпровізували, поєднували графічні техніки. Київські літографи в творчій діяльності найчастіше використовували літографський олівець, також поширеною манерою літографії був асфальт. Окремі мистці виявляли схильність до живописного застосування виразних можливостей кольорової літографії. Художники рідше звертались до манери розмивки тушшю, корн-паперу та гравюри на камені як технічно складніших або недоцільних. Літографії мистців Києва широко експонувались на численних вітчизняних художніх виставках і за кордоном.

7. Книжкове оформлення в техніці літографії протягом 1950–1980-х років зазнало значних змін і впливів, що виявилось як у дотриманні настанов директивних органів до ілюстрування видань, так і у вільному трактуванні змісту літературного твору. Дух шістдесятництва періоду «хрущовської відлиги» суттєво позначився на книжковій графіці, що простежується у сміливому залученні фольклорного та етнографічного матеріалу в оформленні української класики, пошуку нових форм і композиційних рішень у літографіях М. Компанця, В. Ульянової, В. Авраменка. У художника книги був обмежений вибір літератури для виконання оформлення та ілюстрацій, у вказаний період здебільшого ілюструвалась радянська література, російська й українська класика, рідше – зарубіжні літературні твори. У 1970–1980-х роках відбувається збагачення індивідуального творчого потенціалу київських літографів М. Туровського, О. Петрової, А. Крвавича, В. Іванова-Ахметова, В. Радька, О. Овчинникової: застосовуються поліваріантні підходи, різноманітні художні прийоми в ілюструванні літератури (стилізація, метафора, гіпербола, символізм, декоративізм та інші). В період 1990–2010-х років відбуваються значні трансформації, художники Д. Гриценко, С. Гулевич, А. Гоц створюють власні паралельні візуальні концепції літературного твору.

8. Розвиток літографського мистецтва в київському художньому осередку



вказаного періоду відбувався за складних умов: суспільно-політичних зрушень, історичних подій і морально-психологічних чинників, які наклали відбиток на творчість мистців. Композиційні рішення літографічних творів станкової та книжкової графіки київських художників-графіків досліджуваного періоду зазнали динамічних змін. Так, у період 1950–1960-х у літографіях переважали фігуративні композиції з характерною достовірною оповідністю і побутовістю, багатоплановістю, точним відтворенням тривимірного простору, розкадровкою сюжетів і використанням художнього нарративу. У 1970–1980-х роках у творчості поодиноких художників на зміну усталеним композиційним схемам прийшли колажно-монтажні композиції з поєднанням різночасових подій у різних просторових вимірах, фризіві або площинні композиції з абстрагованим простором і складними контекстами. На зламі тисячоліть твори київських художників-літографів, які характеризувалися композиційною довершеністю, самотніми авторськими знахідками, переходять у напіваабстрактне поле, утворюючи поєднання окремих образів у одній площині.

9. У процесі свого історичного розвитку літографія пройшла через різні етапи еволюції, поставши як техніка, що мала суто ужиткове призначення (для друку нот, оголошень, афіш, репродукцій тощо). Спочатку художні літографічні естампи були наближені до точного відтворення визначних пам'яток, маючи більше історико-культурну цінність, ніж мистецьку. Із поступовим удосконаленням літографія набула вагомого значення як особлива техніка мистецтва друкованої графіки, що успішно втілювала мистецькі та ужиткові завдання: з одного боку, мала широкий спектр художніх засобів виразності, а з другого – можливість друкувати великий тираж.

У 1950–1980-х роках в Україні літографія перебувала на піку свого розвитку, поєднуючи утилітарну та мистецьку складові: друковані літографічні естампи використовувалися як один із засобів радянської пропаганди, які забезпечували поширення безпосередньо в масах ідей соціалістичного реалізму. Розквіт або занепад техніки плоского друку також безпосередньо пов'язаний із наявністю технологічної бази, оскільки літографське обладнання, на відміну від

офортних і гравюрних верстатів, є громіздким і складним; за радянського часу його забороняли мати в індивідуальній майстерні. Київські художники, здобувши вищу мистецьку освіту на базі КДХІ, мали можливість і далі творчо працювати в літографській техніці в Експериментальних естампних майстернях КО СХ УРСР. Особливе значення у художній діяльності київських мистців мав Київський комбінат монументально-декоративного мистецтва (Творчовиробниче об'єднання «Художник») СХ УРСР, який був оснащений швидкісними літографськими верстатами та обладнанням. У радянську добу комбінат забезпечував роботою художників у вигляді державних замовлень на портрети визначних людей, альбоми до ювілейних історичних і культурних дат тощо.

На зламі ХХ і ХХІ століття інтерес до літографії в мистецькому середовищі Києва знизився у зв'язку з економічними проблемами й технологічними труднощами. Наприкінці 1990-х років комбінат і естампна майстерня припинили свою діяльність, а отже, київські мистці втратили можливість репродукувати літографські естампи. На початку ХХІ століття студенти ВПІ НТУУ «КПІ» під керівництвом вихованця КДХІ В. Іванова-Ахметова здобули можливість вивчати літографію, отримавши літографське обладнання Експериментальної літографської майстерні КО СХУ. У 2010-х роках випускники ВПІ Н. Савенко, А. Гоц, Т. Коблюк організували приватну Літографську майстерню «30», яка дала імпульс до відродження та піднесення на новий щабель розвитку літографського мистецтва в київському художньому середовищі. Слід зауважити, що із поширенням поліграфії та інших способів друку літографія в Україні, як і в усьому світі, повністю втратила свою утилітарну функцію і розвивається лише в мистецькій парадигмі як художня естампна техніка з творчою складовою.

**10.** Культурно-мистецька спадщина українського графічного мистецтва першої половини ХХ століття утворила вагомий пласт і стала підґрунтям для подальшого формування мистецтва літографії в київському мистецькому середовищі. Згідно з проведеним аналізом передумов і розвитку літографського

мистецтва в київському осередку цього часу визначено, що воно розвивалося в загальному річищі графічного мистецтва, і пройшло відповідні етапи співіснування модернізму, авангардних течій із фольклорно-етнічними напрямками та примітиву у 1920-х – першій половині 1930-х років і витіснення індивідуалізованих творчествів з мистецького поля й утвердження методу соцреалізму в другій половині 1930–1940-х роках.

У літографіях станкової та книжкової графіки Києва другої половини ХХ – початку ХХІ століття відбулись значні трансформації художньо-образних систем. Мистецтво літографії, яке розвивалось паралельно з мистецтвом інших графічних технік, було тісно пов'язане з культурними процесами в країні, реагувало на соціально-політичні події та частково стало втіленням загальних світоглядних ідей у суспільстві.

Мистецтво літографії Києва другої половини ХХ – початку ХХІ століть виразно виявилось в наступних етапах:

- 1950-ті – перша половина 1980-х років – панування єдиного образотворчого методу соцреалізму та боротьба з «буржуазним формалістичним» мистецтвом;
- друга половина 1980-х років – поступове звільнення від соцреалістичної моделі мистецтва;
- 1990-ті роки – формування розгалуженої різностильової системи на підґрунті європейських мистецьких течій;
- у 2000-х роках – пошук метафізичних істин, плюралізм думок і творчого самовираження.

Літографське мистецтво київської школи графіки 1950–2020-х років є феноменом української графіки та цілісним культурно-мистецьким явищем. Своєрідність київської школи літографів зумовлена творчою діяльністю особистостей непересічних обдарувань, які мали власну авторську манеру та художній почерк, суб'єктивний погляд та індивідуальний підхід до вирішення тем. Їхні твори ввійшли до скарбниці надбань національного графічного мистецтва та гідно репрезентують літографію на світовій арені.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афанасьєв В. А. Ленінським шляхом. Живопис, скульптура, графіка, декоративне мистецтво : альбом : за матеріалами республіканської ювілейної художньої виставки присвяченої 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Київ : Мистецтво, 1979. 18 с.+ 81 с. репрод. : кол. іл.
2. Афанасьєв В. Натхненні партією // Образотворче мистецтво. 1970. № 3. С. 4–9.
3. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960 –1980-х років. Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с. : іл.
4. Бальзак Л. Покликання графіка // Образотворче мистецтво. 1987. № 5. С. 33
5. Белічко Н. Борис Гинзбург. Короткой жизни яркий след. 1933–1963. Київ, 2013. 248 с. : іл.  
Belichko N. Boris Ginsburg. A bright light of a short life. 1933–1963. Kyiv, 2013. 248 с. : ill.
6. Белічко Ю. В. Героїка народного подвигу. Образи і події Великої Вітчизняної війни в українському образотворчому мистецтві 1945–1968 р. Київ : Мистецтво, 1970. 127 с.
7. Белічко Ю. Правда суворих днів // Мистецтво. 1968. № 3. С. 26–29.
8. Белічко Ю. Художник і книга // Мистецтво. 1968. № 2. С. 13–15.
9. Білоцерківська Г. Друкарня Кульженків // Бібліотечний вісник. 1995. № 1. С. 19.
10. Блюміна І. Творчість Зіновія Толкачова // Образотворче мистецтво. 1985. № 5. С. 15–16.
11. Бокань В. Українська графіка 1960–1970 / наук. ред. Ю. Белічко ; ред. Л. Бакланова. Київ : Стилос, 1997. 160 с.
12. Бокань В. Українська станкова графіка шестидесятників у ХХ столітті / ред. Л. Бакланова. Київ, 1997. 60 с. : іл.
13. Бура-Мацапура В. І. Відлуння студентських років // Українська академія

мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 1994. Вип. 1. С. 99–107.

14.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.

15.Валуєнко Б. В. Архітектура книги. Київ : Мистецтво, 1976. 213 с. : іл.

16.Варкач О. Виставка п'яти графіків // Образотворче мистецтво. 1982. № 4. С. 22–24.

17.Варкач О. Творче кредо Олени Овчиннікової // Образотворче мистецтво. 1986. № 1. С. 21.

18.Васильєв В. С. Полвека у печатного станка : [Стефан Васильєвич Кульженко] 15 августа 1854–1904 / [предисл.: С. В. Кульженко]. [Київ] : изготовлено и отпеч. в мастерских С.В. Кульженко, 1904. 62 с. : ил.

19.Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.: іл.

20.Верба І. Утвердження величі людини // Мистецтво. 1968. № 3. С. 20–25.

21.Виставка графіки: Роман Адамович, Віктор Кузьменко, Наталя Левчишина, Микола Левчишин, Інна Мовчан, Ольга Петрова: [комплект репрод.] / Київська орг. Спілки художників УРСР. Київ, 1977. 6 л. : тон. іл., фото.

22.Виставка дипломних творів, ескізів, етюдів та кращих курсових робіт студентів Київського державного художнього інституту : каталог. Київ : Реклама, 1965. 14 с.: тон. іл.

23.Виставка «Радянська Україна» : кат. вист. Київ : Держвидав образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. 217 с.

24.Виставка творів молодих художників, присвячена фестивалю молоді Української РСР. 1957 : каталог / М-во культури УРСР; СХ УРСР. Київ : Держвидав. образотвор. мистецтва і муз.літ. УРСР, 1958. 55 с. : тон. іл.

25.Виставка творів художників Києва, присвячена 40-річчю битви за Дніпро і визволення Києва від німецько-фашистських загарбників : каталог / СХУ. Київ,

1986. 48 с. : тон.іл.

**26.**Виставка українського радянського естампа : каталог / упоряд. кат. і авт. вступ. ст. І. Верба ; СХУ. Київ, 1963. 65 с. : іл.

**27.**Вірність традиціям. З історії становлення художньої школи на Україні за роки Радянської влади. Живопис, графіка, скульптура, архітектура : альбом / авт.-упоряд. П. І. Говдя. Київ : Мистецтво, 1982. 21 с. : іл.

**28.**Владич Л. В. Мовою графіки. Огляди. Статті. Рецензії. Київ : Мистецтво, 1967. 247 с.

**29.**Владич Л. Трудовий подвиг митця // Образотворче мистецтво. 1976. № 1. С. 22–23.

**30.**Возіянова І. П'ять поглядів на світ // Образотворче мистецтво. 1988. № 2. С. 12–14.

**31.**Вороний М. Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка. Скульптура // Глобус. 1928. № 6. С. 91–92.

**32.**Восьма Українська художня виставка : каталог / упоряд. Г. Нестеровська, Л. Владич. Київ : Мистецтво, 1946. 129 с. : тон. іл.

**33.**Всеукраїнська триєннале графіки. Київ – 97 : [кат. вист.] / Дир. вист. СХ України. Київ, 1997. 5 с. : іл.

**34.**Говдя П. За дальше піднесення ідейно-художнього рівня образотворчого мистецтва // Образотворче мистецтво. 1978. № 1. С. 5–10.

**35.**Говдя П. Ідейність та майстерність // Образотворче мистецтво. 1970. № 3. С. 19–21.

**36.**Говдя П. Явищам життя – образне розкриття // Образотворче мистецтво. 1977. № 3. С. 6–12.

**37.**Графіка: Л. Загорна, Г. Казаков, Я. Левич, Ю. Рубашов, Ю. Шейніс : вист. творів / СХ УРСР, Київська орг. СХ УРСР. Київ, 1978. 8 с. : іл.

**38.**Графіка Львова : альбом / упоряд. З. Кецало. Київ : Мистецтво, 1971. 17 с. : іл.

**39.**Графіка. Ольга Петрова, Ангеліна Сіденко, Володимир Нікітін, Юрій Рубашов, Анатолій Токарев : кат. вист. творів / авт.-упоряд. Н. І. Кривуца ;

СХУ, Київська орг. СХУ. Київ : Облполіграфіздат, 1987. 32 с. : іл.

40. Губарев О. Шляхи сучасного українського естампа // Образотворче мистецтво. 1978. № 5. С. 11–13.

41. IX Українська художня виставка : каталог / упоряд. Л. Владич; за ред. О. Пащенко. Київ : Мистецтво, 1948. 156 с. : тон. іл.

42. Демченко Є., Волощук І. Потенціал школи // Образотворче мистецтво. 1988. № 3. С. 10–14.

43. Денисюк О., Хабаз Г. Архітектура людського тіла у творчості польського концептуаліста Ярослава Козакевича // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 1 (54), С. 95–102.

44. Державний музей книги і друкарства Української РСР : фотобуклет. Київ : Мистецтво, 1977. 224 с.

45. Дмитрова Л. Естамп-74 // Образотворче мистецтво. 1974. № 5. С. 10–11.

46. Дмитрова Л. Український естамп на початку 80-х років // Образотворче мистецтво. 1982. № 4. С. 18–20.

47. Друга Всеукраїнська трієнале книжкової графіки. 2010–2013 : каталог / Дир. вист. НСХУ. Київ, 2013. 64 с.

48. Дьомін М. Світовідчуття Бойківщини у творчості Адама Крвавича // Образотворче мистецтво. 2005. № 4. С. 84–85.

49. Естамп–82 : кат. вист. Київ, 1983. 55 с.

50. Журавель О. У трьох вимірах // Образотворче мистецтво. 1988. № 1. С. 9–11.

51. Журавель О. Юхимець Г. Республіканська виставка «Молодість країни» // Образотворче мистецтво. 1976. № 5. С. 7–11.

52. Изобразительное искусство Украинской ССР : выставка, Москва, 1985 год : каталог / М-во культуры СССР, СХ СССР ; М-во культуры УССР, СХУ ; сост. : Р. А. Даскалова [и др.]. Киев : СХУ, 1985. 64 с. : ил.

53. Искусство украинских шестидесятников / ред.-сост. : О. Балашова, Л.

Герман ; рук. проекта Б. Павлычко. Киев : Основи, 2015. 383 с. : ил.

**54.** Іван Франко / автолітографії В. Л. Бунова. Львів : [б. в.], 1956. 10 с.+12 літогр. : іл.

**55.** Історія академії [Електронний ресурс] // Харківська державна академія дизайну і мистецтв : офіційний сайт. URL: <https://ksada.org/1history.html> (дата звернення: 10.06.2021).

**56.** Історія ратного подвигу. Хроніка // Образотворче мистецтво. 1970. № 1. С. 35.

**57.** Історія [Електронний ресурс] // Українська академія друкарства : офіційний сайт. URL: <https://www.uad.lviv.ua/home-uk-ua/pro-akademiiu/istoriia> (дата звернення: 10.06.2021).

**58.** Історія українського мистецтва : в 6 т. Київ : Жовтень, 1968. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941–1967 років / ред. Ю.Я. Турченко (відп. ред.), Б.С. Бутник-Сіверський, М.С. Коломієць. 452 с. : іл.

**59.** Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Том 5 : Мистецтво ХХ ст. / під ред. Г. Скрипник. 1048 с.

**60.** Історія української культури : у 5 т. Київ : Наук. думка, 2013. Т. 5 : Українська культура ХХ– початку ХХІ століть. Кн. 4 : Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні / авт. : Л. Артюх, В. Бондаренко [та ін.]. Київ : Наук. думка, 2013. 941с. : іл.

**61.** Історія училища [Електронний ресурс] // Одеський художній коледж імені М. Б. Грекова : офіційний сайт. URL: <http://grekovka.com.ua/en/istorija-uchilischa> (дата звернення: 10.06.2021).

**62.** Касіян В. І. Автопортрет : літ.-мист. вид. Київ : Веселка, 2004. 669 с. : іл.

**63.** Касіян В. І., Турченко Ю. Я. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. 223 с.

**64.** Каталог виставки графіки: Адам Крвавич. Галина Маковська. Олексій Петренко. Володимир Скубіра. Володимир Черватюк : [комплект буклетів] / СХ УРСР, Київська орг. СХ УРСР ; упоряд. кат. Н. А. Чорбе. Київ : [б. в.], 1982.



5 буклетів : іл.

**65.**Каталог виставки графіки: Ігор Вишинський, Олександр Возіанов, АнельТолкачова, Ольга Якутович, Сергій Якутович / СХ УРСР ; Київська орг. СХ УССР. Київ : СХУ, 1981. 12 с. : тон. іл.

**66.**Кафедра графічних мистецтв / Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури ; авт. тексту О. Лагутенко. Київ, 2019. 132 с. : іл.

**67.**Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // Сучасне мистецтво. 2008. Вип.5. С. 191–211.

**68.**Квітуха Радянська Україна. Республіканська художня виставка 1972 року: комплект листівок. Вип. 8 / худож. ред. В. Є. Перевальський. Київ : Мистецтво, 1973. 14 листівок : кол. іл.

**69.** Київ стародавній, молодий – 1500: естампи київських художників-графіків : [комплект репрод.]. Київ : Київ. комбінат монум.-декор. мистецтва, 1982. 28 репрод.

**70.**Києву 1500: естампи київських художників-графіків : [комплект репрод.]. Київ : Київ. комбінат монум.-декор. мистецтва, 1982. 29 репрод.

**71.**Київ Кульженків : фотоальбом / текст і ают. В. Величко. Київ : Варто, 2010. 120 с. : іл.

**72.**Конкурс мистецтва книги-1982 : каталог. Київ : Реклама, 1984. 107 с.

**73.**Костюченко М. Активність пізнання життя // Образотворче мистецтво. 1981. № 2. С. 11–13.

**74.**Костюченко М. Книга-86 // Образотворче мистецтво. 1987. № 1. С. 11–12.

**75.**Костюченко М. Образно-пластичне рішення художніх задумів // Образотворче мистецтво. 1979. № 5. С. 4–6.

**76.**Костюченко М. Проблеми вирішення теми // Образотворче мистецтво. 1985. № 4. С. 11–12.

**77.**Костюченко М. У пошуках графічної мови // Образотворче мистецтво. 1986. № 1. С. 29–30.

**78.**Кравченко В. Виставка графіки // Образотворче мистецтво. 1976. № 4. С. 19–21.

79.Краткий исторический очерк киевской губернской типо-литографии за столетний период 1799–1899 г. Киев, 1899. 72 с.

80.Крвавич Адам. Літографія у розвитку мистецтва // Друкарство. 2004. № 4.

81.Кривуца Н. Групова виставка творів художників-графіків // Образотворче мистецтво. 1979. № 4. С. 23–24.

82.Лагутенко О. А. Graphien графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с. : іл.

83.Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240с. : іл.

84.Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: навч. посіб. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с. : іл.

85.Лагутенко О. А. Феномен творчості Андрія Чебикіна : мистецтвознавче дослідження / рец. : Т. В. Кара-Васильєва, Л. С. Міляєва. Київ : Криниця, 2016. 376 с. : іл.

86.Ламонова О. Літографії Оксани Бербеки-Стратійчук // Наука і суспільство. 2016. № 7/8. С. 62–63.

87.Левада М. Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання Сучасних Митців України (ОСМУ) // Радянське мистецтво. 1928. № 6. С. 2–4.

88.Левицький Леопольд : альбом / передм. О. Голубець ; вступ. ст. М. Бесага ; упоряд. : Т. Лозинський [та ін.]. Київ : Родовід, 2006. 287 с. : іл.

89.Ленінським шляхом. Республіканська художня виставка, присвячена 60-річчю Великої Жовтневої революції. 1977 рік : комплект листівок. Вип. 8. Київ : Мистецтво, 1978. 15 листівок : кол. іл.)

90.Літографічна майстерня «30» [Електронний ресурс] // Антиквар : сайт. URL: <https://antikvar.ua/litograficheskaya-masterskaya-30/> (дата звернен: 10.06.2021).

91.Літографія. Київ. 1988-2020 : кат. до вист. Київ : Білий світ, 2020. 72 с. : іл.

92.Лопухова Надія : альбом / авт.-упоряд. Л. І. Дмитрова. Київ : Мистецтво, 1981. 111 с. : іл.

93.Майстренко-Вакуленко Ю. В. Рисунок Іларіона Плещинського // Актуальні

питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 35. Т. 3. С. 37–44.

**94.** Майстренко-Вакуленко Ю. В. Формальні елементи мистецтва в рисунку бойчукістів. Лінія та площина // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 38. С. 54–60.

**95.** Матявіна І. Виставка творів харківських графіків у Москві // Образотворче мистецтво. 1974. № 1. С. 11–13.

**96.** Миляева Л. С. С. П. Подервянский. Творчество и судьба. 1916–2006. Киев : [б. и.], 2011. 376 с. : ил.

**97.** Мистецтво народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987 / авт.-упоряд. Ю. Белічко, С. Кілессо. Київ : Мистецтво, 1987. 341 с. : 551 іл.

**98.** Мистецтво України : біограф. довід. / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енциклопедія, 1997. 700 с.

**99.** Мистецтво України ХХ століття : виставка по Україні / Асоціація артгалерей України. Київ, 1998. 352 с. : кол. іл.

**100.** Молодість країни. Республіканська художня виставка творів молодих художників : каталог / М-во культури УРСР; СХ Української РСР. Київ, 1977. 72 с. : тон. іл.

**101.** Музей книги і друкарства України [Електронний ресурс] // Всеукраїнська асоціація музеїв. 2007–2018 : вебсайт. URL : <http://vuam.org.ua/uk> (дата звернення: 10.06.2021).

**102.** Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття : у 2 кн. / ППСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко; редкол. : В. Д. Сидоренко (гол.), О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 656 с. : іл.

**103.** Національний музей Тараса Шевченка : [альбом] / [упоряд.

Т. Андрущенко, С. Гальченко ; вступ. ст. С. Гальченка]. Київ : Мистецтво, 2002. 222 с. : іл., репрод.

**104.** Національний художній музей України : альбом / уклад., авт. ст. Т. Рязанова [та ін.] ; ред. О. Климчук ; наук. кер. та упоряд. О. Лагутенко ; фото М. Іванов [та ін.]. Київ : Артанія Нова, 2003. 415 с. : іл.

**105.** Наш рідний Київ. Виставка творів київських художників присвячена 1500-літтю Києва : каталог. Київ, 1987. 48 с.

**106.** Нікітін Володимир. Живопис. Графіка. Рисунок : альбом творів / авт. вступ. ст. Н. Белічко. Київ, 2017. 80 с. : іл.

**107.** Нікітін Д. Спецфонд. Графіка у НХМУ // Образотворче мистецтво. 2016. № 3. С. 68.

**108.** Нікітіна Н., Тимченко В. Виставка п'яти графіків // Образотворче мистецтво. 1978. № 5. С. 19–20.

**109.** Новий словник іншомовних слів / уклад. і передм. О. М. Сліпушко. Київ : Аконт, 2007. С. 443

**110.** Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974) : альбом. Київ : Вища школа, 1974. 22 с. : іл.

**111.** Одеський художній музей. Графіка. Скульптура : каталог [Електронний ресурс] // Електронна бібліотека Одеського художнього музею. URL: <http://www.ofam.od.ua> (дата звернення: 10.06.2021).

**112.** Олійник В. Книжкові ілюстрації Надії Лопухової: авторська художня концепція, графічний потенціал. Art and Design. 2023. №1(21). С. 135–142.

**113.** Островський Г. Львовская литография // Творчество. 1978. № 6. С. 14–16.

**114.** Перша республіканська виставка творів художників-ветеранів війни : каталог. Київ : Реклама, 1976. 48 с.

**115.** Петров С. С. Книжкова справа в Києві. Київ : УВПК «Екс Об», 2002. 344 с.

**116.** Польовий Геннадій : каталог / авт.-упоряд. О. П. Варкач. Київ, 1988. 64 с. : іл.

**117.** Попов Микола – народний художник України : альбом / текст підготували : В. Рубан, В. Могилевський. Київ : ЄвропаПрінт, 2004. 118с. : іл.

**118.** Попов М. Т. Методичні рекомендації до викладання літографії для викладачів графічних факультетів художніх вузів / відп. за вип. М. О. Криволапов. Київ, 1988. 28 с.

**119.** Попов М. Т. Технічні можливості сучасної літографії // Образотворче мистецтво. 1971. № 6. С. 14–15.

**120.** Попович Е. Искусство литографии киевской школы графики 1990–2000-х годов: художественно-стилевое и тематическое разнообразие // East European science journal. Wschodnioeurzopejskie czasopismo naukowe. Warszawa, 2020. Vol. 4 – 06 (58). S. 4–12.

**121.** Попович К. Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2016. Вип. 25. С. 235–246.

**122.** Попович К. Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2015. Вип. 8. С. 33–38.

**123.** Попович К. Літографії київських художників-графіків другої половини 1930 – 1950-х років // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. Вип. 18. С. 164–170.

**124.** Попович К. Літографії київських художників-графіків у зібранні музеїв Києва: мистецтвознавчі та хронологічні аспекти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 1. С. 53–62.

**125.** Попович К. Літографії київських художників у книжковій графіці 1970–1980-х років // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / ПСМ України. Київ, 2019. Вип. 19. С. 151–157.

**126.** Попович К. Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2014. Вип. 23. С. 132–143.

**127.** Попович К. Літографська майстерня НАОМА: становлення та розвиток // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2017. Вип. 26. С. 28–39.

**128.** Попович К. Національні образи в літографіях А. Крвавича // Вісник Львівської національної академії мистецтва. Львів, 2019. Вип. 39. С. 236–251.

**129.** Попович Е. Основные направления развития искусства литографии киевской школы графики 2000-х годов // European Journal of Arts. Scientific Journal. Vienna, 2021. № 3. Р. 20–26.

**130.** Попович К. Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-х років // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2015. Вип. 24. С. 212–221.

**131.** Початок літографії в Україні [Електронний ресурс] // Мастерская Своего Дела : сайт. URL: <https://msd.com.ua/ofsetnij-druk/pochatok-litografiji-v-ukrajini/> (дата звернення: 10.06.2021).

**132.** Прохода-Плещинська С. Л. Як нас навчали // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 1995. Вип. 2. С. 116–118.

**133.** Пукст В. Грані художницького таланту // Мистецтво. 1968. № 2. С. 16–18.

**134.** Пунгіна О. Вклад Володимира Заузе у розвиток графічних видів мистецтва на півдні України // Наукові записки / ред. кол. : В. Ф. Черкасов та ін. Кіровоград, 2016. Вип. 147. Серія: Педагогічні науки. С. 177–180.

**135.** Республіканська виставка «Естамп-79» : каталог. Київ, 1984.

**136.** Республіканська виставка української радянської графіки. 1917–1962 : каталог / СХ Української РСР ; кат. склали: В. Верба, М. Карасьова, Л. Крощенко [та ін.]. Київ : Мистецтво, 1963. 83 с. : іл.

**137.** Республіканська художня виставка 1961 року: каталог / відп. ред. Є. А. Афанасьєв. Київ : Жовтень, 1961. 135 с. : тон. іл.

**138.** Республіканська художня виставка 1963 р. : каталог. Київ : Мистецтво, 1964. 123 с.

**139.** Республіканська художня виставка, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України : каталог / М-во культури Української РСР;

СХ УРСР. Київ : Реклама, 1972. 88 с. : тон. ил.

**140.**Республіканська художня виставка «На варті Батьківщини», присвячена 55-річчю збройних сил СРСР : каталог / М-во культури УРСР; СХ УРСР. Київ, 1974. 94 с. : тон. іл.

**141.**Республіканська художня виставка, присвячена 30-річчю визволення радянської України від німецько-фашистських загарбників : каталог / М-во культури Української РСР; СХ УРСР. Київ : Реклама, 1976. 104 с. : тон. ил.

**142.**Республіканська художня виставка, присвячена 35-річчю перемоги над фашизмом : каталог / М-во культури Української РСР; СХ УРСР. Київ : Реклама, 1981. 34 с. : іл.

**143.**Республіканська художня виставка, присвячена 40-річчю ВЛКСМ : Живопис, скульптура, графіка: каталог / Мін-во культури УРСР; Спілка художників УРСР; ред. С. Пільчевська. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1959. 74 с. : тон. іл.

**144.**Ретроспективна виставка художніх творів «На варті миру», присвячена 20-річчю Перемоги радянського народу над фашистською Німеччиною : каталог / Упр. культури Дніпропетровської обл. Ради депутатів трудящих. Київ, 1965. 45 с. : тон. іл.

**145.**Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.

**146.**Розанова Л. К. «Естамп-77» : Шоста Республіканська виставка естампа: каталог виставки / Спілка художників України. Київ, 1984. 31 с.

**147.**Романенкова Ю., Арая Берріос Н. Мотив часу у творчості українського митця Костянтина Калиновича. Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 2. Т. 45. С. 32-37

**148.**Рубан В. Майстер графіки М. Попов // Образотворче мистецтво. 1984. №1. 15–16 с.

**149.**Рубан В. Микола Попов : альбом. Київ : Мистецтво, 1985. 127 с. : іл.

- 150.** Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2016. Вип. 25. С. 23–34.
- 151.** Сак Л. Співець природи // Образотворче мистецтво. 1978. № 3. С. 23–24.
- 152.** Скатерщиков В. Художнє виховання і сучасність // Мистецтво. 1967. № 1. С. 16–17.
- 153.** Слава праці. За матеріалами республіканської художньої виставки, присвяченої XXV з'їзду КПРС та XXV з'їзду КП України : альбом. Київ : Мистецтво, 1977. 143 с.
- 154.** Словник художників України / за ред. М. Бажана, В. Афанасьєва, П. Білецького та ін. Київ : УРЕ, 1973. 272 с.
- 155.** Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАН України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с. : іл.
- 156.** Соколюк Л. Д. Графіка бойчукістів : монографія / МОН України ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків ; Нью-Йорк : Вид. часопису «Березіль», Вид-во М.П. Коць, 2002. 223 с. : іл.
- 157.** Соколюк Л. М. Михайло Бойчук та його школа : [монографія]. Харків : Вид. Савчук О.О., 2014. 386 с. : 488 іл.
- 158.** Стратійчук Оксана. Літографія : каталог. Київ, 2015. 24 с. : іл.
- 159.** Стратійчук Оксана. Мокуліто : альбом-каталог / вступ. ст. К. Липа. Київ : Дукат, 2017. 47 с. : іл.
- 160.** Стратійчук О. І. Основні техніки літографії // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2012. Вип. 20. С. 60–68.
- 161.** Стратійчук О. Силіграфія – сучасний прогресивний спосіб плоского друку // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2010. Вип. 17. С. 95–98.
- 162.** Толкачов Зіновій, 1903–1977. Монументальне мистецтво. Плакат. Графіка. Живопис : кат. вист. творів / СХУ, Київська орг. ; уклад. : Т. Б. Ржондковська, І. З. Толкачов, А.З. Толкачова ; авт. вступ. ст.



Л. Владич. Київ : СХУ, 1983. 64 с. : іл.

**163.** Треті сади: Юрій Пшеничний. Володимир Іванов-Ахметов. Мирослава Перевальська : живопис, графіка : кат.творів / Київ. міська галерея мистецтв «Лавра» ; НСХУ ; авт. вступ. ст. В. Джулай ; куратори: В. Ліновицька, А. Тернавська. Київ, 2002.

**164.** Третя Всеукраїнська трієнале книжкової графіки. 2013–2016 : каталог / Дир. вист. НСХУ. Київ, 2016. 32 с. : іл.

**165.** 3 Обласна художня виставка, присвячена 300-річчю воз'єднання України з Росією. Живопис. Скульптура. Графіка: каталог. Київ, 1955. 32 с. : тон. іл.

**166.** Туровський Михайло. Графіка : кат. вист. / СХУ , Київська орг. СХУ. Київ, 1975. 33 с. : іл.

**167.** Турченко Ю. Мистецтво естампа // Мистецтво. 1961. № 6. С. 12–15.

**168.** Турченко Ю. Я. Український естамп / АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії; відповід. ред. О. С. Пащенко. Київ : Наук.думка, 1964. 335 с. : іл.

**169.** Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. пр. Київ, 2012. Спец. вип. : Професори НАОМА (1917–2012). Київ, 2012. 275 с.

**170.** Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори // вступ. ст. О. Кашуба-Вольвач. Київ : Родовід, 2015. 169 с.

**171.** Українська графіка XI – початку XX ст. : альбом / авт.-упоряд. А. О. В'юник. Київ : Мистецтво, 1994. 328 с. : іл.

**172.** Українська радянська графіка. / упоряд. І. Врона. Київ : Держ. видав. образ. мистецтва і муз. літ УРСР, 1958. 195 с. : іл.

**173.** Федорук О. К. Андрій Чебикін – крила щедрої душі : монографія / Акад. мистецтв України ; ред. Л. М. Клочан ; худож. В. В. Недяк. Київ : ЕММА, 2004. 282 с. : іл.

**174.** Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві. Республіканська художня виставка : каталог. Київ : Реклама, 1972. 35 с. : іл.

**175.** Харчук Н. Маршрутами творчості // Образотворче мистецтво. 1983. № 3. С. 14–16.

- 176.** Холостенко Є. Виставка гравюри та рисунку // Червоний шлях. 1929. № 1. С. 234–239.
- 177.** Христенко В. Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк : навч. посіб. Харків : Колорит, 2004. 83 с. : іл.
- 178.** Художник і книга: кат. респ. вист. : 1 вист., Київ–1975 ; 2 вист. Київ–1978 ; 3 вист. Київ–1981 / СХУ; уклад. Т. Ю. Васильєва, В.М. Верба, Д. І. Ульянова [та ін.]. Київ : Реклама, 1982. 120 с. : тон. іл.
- 179.** Художник і книга. 4 республіканська виставка ілюстрації та книжкового оформлення : каталог / СХУ; упоряд.: Д.І. Ульянова, Л.К. Розанова [та ін.] ; макет та худож.оформ. Б.Й. Бродського. Київ : Держкомвидав УРСР, 1986. 64 с. : іл.
- 180.** Художник і книга. 5 республіканська виставка ілюстрації та книжкового оформлення : каталог / СХУ; виставочний ком.: Дерегус М.Г., Данченко О. Г., Яворський В.Ф. Київ : Держкомвидав УРСР, 1989. 40 с. : іл.
- 181.** Художники-ветерани Великої Вітчизняної війни : каталоги виставок 1978–1984 р.р. Київ : Реклама, 1984. 67 с.
- 182.** Художники Києва. На межі II-III тисячоліть. Із дерева життя українського образотворчого мистецтва. Живопис. Графіка. Скульптура / упоряд. В.Андрієвської ; вступ. сл. Ю. Белічка. Київ : Криниця, 2009. 524 с. : іл.
- 183.** Художники Києва. Розмай Незалежної України. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років. Живопис. Графіка. Скульптура: 20-річчю незалежності України присвяч. / авт.-упоряд. В.Л. Андрієвська ; вступ. ст. Л.І. Андрієвського. Київ : Криниця, 2011. 648 с. : іл.
- 184.** Художники України : енциклопед. довід. / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 640 с. : іл.
- 185.** Художня виставка «Слава праці», присвячена XXV з'їзду КПРС та XXV з'їзду КП України : каталог. Київ : Реклама, 1977. 82 с. : іл.
- 186.** Чебикін Андрій. Творчість і школа: [альбом] / НХМУ ; авт. вступ. ст.

О. К. Федорук. Київ : Артанія Нова, 2006. 143 с. : іл.

**187.** Четверта республіканська виставка естампа : каталог. Київ, 1977.

**188.** Чорбе Ф. А.Н. Болдирєва, Ю. Логвин, Н. Левчишина, О. Лисенко, Л. Треммері: графіка : кат. вист. творів. Київ : Вид. Спільки худож. України, 1985. 5 л. : тон. іл.

**189.** Чуліпа І. Тенденції розвитку сучасної української графіки // Образотворче мистецтво. 1976. № 4. С. 9–14.

**190.** Шістдесят героїчних років. Республіканська художня виставка, присвячена 60-річчю Радянської армії і військово-морського флоту : каталог. Київ : Реклама, 1980. 36 с. : іл.

**191.** 60 років ВЛКСМ. Республіканська художня виставка : каталог. Київ : Реклама, 1980. 70 с. : тон. іл.

**192.** Шпаков А. П. Художник і книга. Українська радянська книжкова графіка: шляхи становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1973. 255 с. : іл.

**193.** Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко : каталог / отв. ред. Афанасьев Е. А. ; кат. сост. : Раевский С. Е. и др. Киев : Мистецтво, 1964. 280 с. : ил.

**194.** Ювілейна художня виставка, присвячена 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1965. 65 с.

**195.** Ювілейна художня виставка Української РСР присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог. Київ: Держ. видав. образотвор. мистецтва і муз. літ., 1957.

**196.** Ювілейна художня виставка Української РСР, присвячена 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції : каталог. Київ, 1969. 159 с.

**197.** Юр М. В. Авторська модель мистецтва в науковому дискурсі. Український мистецтвознавчий дискурс. 2021 (2), С. 58–70.

**198.** Яців Р. М. Львівська графіка, 1945–1990. Традиції і новаторство. Київ : Наук. думка, 1992. 119 с.

**199.** Catalogue de L'exposition de L'art graphique de L'ukraine sovietique au Canada : catalogue / Societe ukraininne d'amitie et de Relations ; Culturelles Avec les

Pays Etrangers. [Б. м.] : [б. в.], 1978. 24 p. : il.

**200.** Grabowski B., Fick B. Printmaking: A complete guide to materials and processes. Laurence King Publishing, 2009. 240 p.: ill.

**201.** Fels F. Douze nus Gloutchenko / presentea par Florent Fels. Editions du Cousin Pons. Paris, 1928. Киев : Внешторгиздат, 1928. 7 s.+ 3 repr. : il.

**202.** Friedländer M. J. Die Lithographie. Cassirer, Bln., 1922. 78 S., ill.

**203.** Jurkiewicz A. Podręcznik metod grafiki artystycznej. Warszawa: Arkady, 1975. 290 s.

**204.** Krejča A. Techniki sztuk graficznych. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne I Filmowe, 1984. 200 s.

**205.** Litography: 200 years of art, history and technique. Domenico Porzio, General editor. Milan, 1983. 280 s.

**206.** Opałek M. Litografia Lwowska 1822–1860. Wrocław, 1958. 107 s.

**207.** Rhodes H. J. The art of lithography - A complete practical manual of planographic printing. London: Scott, Greenwood and son, 1914. 306 p.

**208.** Sz wajkowska K. Litografia – Tradycja i Współczesność. Podręcznik akademicki. Częstochowie, 2007.100 s.

#### АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

**1.** Гунін С. І. Особова справа // Архів НАОМА. Оп. 2-ос. Особовий склад за 1981–1992 рр. Спр. 51.

**2.** Машталер К. М. Особова справа // Архів НАОМА. Оп. 2-ос. Особовий склад за 1947–1967 рр. Спр. 11.

**3.** Папірний О. М. Особова справа // Архів НАОМА. Оп. 2-ос. Особовий склад за 1979–1987 рр. Спр. 36.

**4.** Ткаченко М. І. Особова справа // Архів НАОМА. – Оп. 2-ос. Особовий склад за 1969–1977 рр., 1992-2012 рр. – Спр. 40.

**5.** Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України у м. Києві.

Ф. 268 Дайц Йосип Абрамович (1897 – 1954), український художник. Оп. 1. Спр. 44. Конспект книги Капштейна К. «Художественная литография», виданої 1910 р. у Берліні, 1940-і, 37 арк.

6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України у м. Києві.

Ф. 268 Дайц Йосип Абрамович (1897 – 1954), український художник. Оп. 1. Спр. 55. Записні книжки з виписками про закономірності в розвитку мистецтва та про київські літографії середини минулого віку, б/д, 115 арк.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПОПОВИЧ КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА**

Прим. № \_\_\_\_\_  
УДК 763 (477.411) «195/20»

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА  
ЛІТОГРАФІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРАФІКИ (1950–2020-х РОКІВ)**

**ДОДАТКИ**

Спеціальність 023 – «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ К. М. Попович

Науковий керівник:  
Майстренко-Вакуленко Юлія В'ячеславівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

## ДОДАТОК А

### Список ілюстрацій

#### Ілюстрації до розділу 2

- 2.2.1. О. Довгаль. «Жінка розпалює піч», літографія, 1927 р. [171]
- 2.2.2. Й. Дайц. Іл. до казки Н. Забіли «Чарівна хустка», кольорова літографія, 16,3x13,2. 1946 р. Фото із сайту [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=23379](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=23379)
- 2.2.3. В. Аверін. «Куниці», літографія, 1936 р. [93]
- 2.2.4. М. Дерегус. Іл. до «Енеїди» І. Котляревського, літографія, 1936 р. Фото із сайту <https://library.pl.ua/books/Eneida/Derehus.htm>
- 2.2.5. М. Жук. Портрет М. Коцюбинського, літографія, 1925 р. Фото із сайту <https://juk.pp.ua/biography/>
- 2.2.6. Г. Бондаренко. «Т. Г. Шевченко в Орській фортеці», літографія, 1939 р. [186, с.165]
- 2.2.7. В. Бунов. «Старий Борислав» з серії «Іван Франко», літографія, 1956 р. [61]
- 2.2.8. Л. Левицький. «Баба Параска», літографія, 1960-ті р. [97]
- 2.3.1. В. Бура-Мацапура. «Натюрморт з глеком», літографія, 1925 р. Фонди НХМУ.
- 2.3.2. В. Бура-Мацапура. «Оголена натурниця», літографія, асфальт, 1928-1929 рр. Фонди НХМУ.
2. 4.1.1. І. Падалка. «Несуть товариша», літографія, 1927 р. [170]
- 2.4.1.2. З. Толкачов. «Товариш з маузером» із серії «В поході», літографія, 1925 р. Фонди НХМУ.
- 2.4.1.3. В. Касіян. «Горе», кольорова літографія, 1924 р. Фонди НХМУ.
- 2.4.1.4. В. Юнг. «Коло вікна», літографія, асфальт, 1928 р. Фонди НХМУ.
- 2.4.1.5. М. Глущенко. «Ню», літографія, 1928 р. [225]
- 2.4.2.1. Г. Пустовійт. «Жінки в громадянській війні», літографія, акварель, 1936 р. Фонди НХМУ.
- 2.4.2.2. Г. Пустовійт. Іл. до твору І. Гончарова «Обломов», 1935 р. Фонди НХМУ.

2.4.2.3. В. Касіян. «Т. Г. Шевченко серед селян», літографія, 1939 р. Фонди НХМУ.

2.4.2.4. З. Толкачов. «Спогади» іл. до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну», 1937 р. Фонди НХМУ.

2.4.3.1. З. Толкачов. «Діти за колючим дротом» із серії «Квіти Освенціма», літографія, 1945 р. Фонди НХМУ.

2.4.3.2. З. Толкачов. «В Майданеку» із серії «Майданек», літографія, 1945 р. Фонди НХМУ.

2.4.3.3. О. Сахновська. «Вулиця Ольгинська» із серії «Київ після німців», кольорова літографія, 1944 р. Фонди НХМУ.

2.3.3.4. О. Сахновська. «Торфорозробка в Шатурі», кольорова літографія, 1944 р. Фонди НХМУ.

2.3.3.5. М. Філонюк. Портрет народного артиста СРСР А. Бучми в ролі Миколи Задорожного в п'єсі І. Франка «Украдене щастя», літографія, 1946 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

### **Ілюстрації до розділу 3**

3.1.1.1. О. Чернець. «Разом з батьком» із серії «У них немає дитинства», літографія, 1955 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.1.2. Б. Гінзбург. «Верхолази» із серії «Люди праці», літографія, 1958 р. Фонди НХМУ.

3.1.1.3. В. Новиковський. «Будівництво доменної печі» із серії «Металурги Придніпров'я», 1957 р. Фонди НХМУ.

3.1.1.4. В. Калуга. «Ранок на Кременчуцькому будівництві» із серії «На новобудовах семилітки України», кольорова літографія, 1959 р. Фонди НХМУ.

3.1.1.5. Г. Зубковський. «Ставлять бурову вишку», літографія, 1957 р. Фонди НХМУ.

3.1.1.7. З. Толкачов. Портрет Шолом-Алейхма, літографія, 1956 р. [179]

3.1.2.1. М. Туровський. «Агітатор» із серії «Напередодні революції»,



літографія, 1960 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.2. М. Андрейчук. «За досвідом» із серії «Доярки», літографія, 1962 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.3. О. Шоломій. «Матроські будні» із серії «Рибалки», літографія, 1962 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.4. О. Калачиков «В земляків» із серії «Сторінки з життя великого Кобзаря», літографія, 1964 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.5. В. Губенко. «Світ ловив, але не спіймав» із серії «Григорій Сковорода», літографія, 1969 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.6. І. Мацейчук. «Обжинки» із серії «Колгоспне село», літографія, 1964 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.7. І. Кирилов. «Бойове завдання» із серії «Моряки-підводники», літографія, 1967 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

3.1.2.8. Б. Гінзбург. «Біля кіоска», кольорова літографія, 1961 р. Фонди НХМУ, [5].

3.1.2.9. В. Новиковський. «У перерву» з серії «Люди семирічки», кольорова літографія, 1961 р. Фонди НХМУ.

3.1.2.10. З. Толкачов. «Не віддам» із серії «Освенцім», літографія, 1962. Фонди НХМУ.

3.1.2.11. М. Попов. «Хліб наш насущний» із серії ««Роки окупації», літографія, асфальт, 1969 р. [128]

3.1.2.12. Н. Лопухова. «Умивай же біле личко дрібними сльозами» із серії «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка», літографія, 1964 р. [102]

3.1.2.13. Н. Лопухова. «1941 рік» із серії «Доля жінок у Велику Вітчизняну війну», літографія, 1965 р. [102]

3.1.2.14. Б. Гінзбург. «Доля поета», літографія, 1962 р. [5]

- 3.1.2.15. М. Попов. «В гайдамаки» із серії «За мотивами Кобзаря Т. Г. Шевченка», кольорова літографія, 1961-1962 рр. [128]
- 3.1.2.16. І. Мовчан. «Вишивальниці», кольорова літографія, 1967 р. Фонди НХМУ.
- 3.2.1.1. О. Василенко. Аркуш із серії «Софія Перовська», літографія, 1976 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.2. Ю. Ларіонов. «Боротьба з пережитками минулого» із серії «Жінки революції», літографія, 1977 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.3. В. Нікітін. Аркуш із серії «Жінки у Великій вітчизняній війні», літографія, 1973 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.4. В. Мовчан. «В ім'я життя» із серії «Велика Вітчизняна війна», літографія, 1976 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.5. Ю. Кутілов. «В забої», із серії «Метробудівці», літографія, 1976 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.6. Л. Небеленчук. «Космічна ера» із серії «Адмірал Всесвіту», літографія, 1976 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.7. В. Ходзинський. «Вставай страна огромная» із серії «Час і музика», літографія, 1974 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.1.8. О. Овчинникова. «Птахи і квіти» із серії «Свято завжди з тобою», літографія, 1971р. Фонди НХМУ.
- 3.2.1.9. О. Овчинникова. Аркуш із серії «Травень, червень, липень», літографія, 1975 р. Фонди НХМУ.
- 3.2.1.10. О. Петренко. «Сигнальник» із серії «На сторожі Батьківщини», кольорова літографія, 1978 р. Фонди НХМУ.
- 3.2.1.11. Ю. Рубашов. «Святослав» із серії «Князі київські», літографія, 1975 р. Фонди МКДУ.

- 3.2.1.12. Л. Іванова. «Леся і Мавка» (за книгою Б. Олійника «Леся»), літографія, 1978 р. Фонди МКДУ.
- 3.2.1.13. В. Нікітін. «Ой, ви коси. 1941» із серії «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується», 1975 р. [108]
- 3.2.1.14. М. Попов. «Сини» із серії «Боротьба та становлення», літографія, 1977 р. Фонди МКДУ.
- 3.2.1.15. М. Попов. «Мовчання» із серії «Світ людський», літографія, 1970 р. Фонди МКДУ.
- 3.2.2.1. І. Шелест. «Перед операцією» із серії «Хірургу М. М. Амосову присвячується», літографія, 1985 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.2.2.2. А. Крвавич «Г. Сковорода» із серії «Просвітителі», літографія, 1982 р.
- 3.2.2.3. А. Крвавич. «Соломія Крушельницька», літографія, 1982 р. Власність А. Крвавича.
- 3.2.2.4. Г. Варкач. «На захист Києва (1941)», літографія, 1982 р. Фонди НМТШ.
- 3.2.2.5. Г. Польовий. «Над Ірпінською заставою» із серії «Пам'ятні місця героїчної оборони Києва», літографія, 1986 р. [115]
- 3.2.2.6. М. Прокопенко. «6 грудня 1240 року», літографія, 1982 р. Фонди НМТШ.
- 3.2.2.7. Г. Казаков. «Академік Б. Є. Патон», літографія, 1982 р. Фонди НМТШ.
- 3.2.2.8. А. Чебикін. «Спекотний день» із серії «Під мирним небом», літографія, 1984–1985 рр. [173]
- 3.2.2.9. Г. Галинська. «Начерки», літографія, 1988 р. Власність Г. Галинської.
- 3.2.2.10. В. Бистрякова аркуш III із серії «Та неоднаково мені» за мотивами поезій Т. Шевченка, 1989 р. Власність В. Бистрякової.
- 3.2.2.11. О. Лисенко. «Ой, п'є Байда мед-горілочку...» із серії «Українські народні пісні та думи», кольорова літографія, 1983 р. Приватна збірка М. Брахнова.
- 3.2.2.12. О. Лисенко «Вертеп» (мандрівні актори XVI століття), 1984 р. Приватна збірка М. Брахнова.

- 3.2.2.13. О.Овчинникова. «Піста» (народження Мікеланджело Буонаротті) із серії «Художник малює матір», літографія, 1982 р. Фонди НХМУ.
- 3.2.2.14. Л. Триммері. «Гра І», кольорова літографія, 1983 р. Фонди НХМУ.
- 3.2.2.15. В. Іванов-Ахметов. «Фальшива аура», кольорова літографія, 1988 р. Власність В. Іванова-Ахметова.
- 3.2.2.16. В. Радько. «Вечір 2», літографія, 1983 р. Власність В. Радька.
- 3.3.1.1. А. Якутович. «З птахом» із серії «Острова», літографія, 1999 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 3.3.1.2. В. Денбновецька (Файль). «Повернення до Раю», кольорова літографія, 1994 р. Власність В. Файль.
- 3.3.1.3. Ю. Пшеничний. «Польоти навколо очікувань», літографія, 1996 р. Власність Ю. Пшеничного.
- 3.3.1.4. В. Любий. «Сліпий дзвін сонячної зливи», кольорова літографія, 1992 р. Власність В. Любого.
- 3.3.1.5. О. Стратійчук. «Русалка», кольорова літографія, 1996 р. Власність О. Стратійчук.
- 3.3.1.6. О. Люба. «Пошук весни після довгої зими», кольорова літографія, 1996 р. Власність О. Любої.
- 3.3.1.7. В. Іванов-Ахметов. «Міська плащаниця» із серії «Сатанинський календар», кольорова літографія, 1991 р. Власність В. Іванова-Ахметова.
- 3.3.1.8. В. Іванов-Ахметов. «Кінець вакханалії» із серії «Київські пейзажі» кольорова літографія, 1992 р. Власність В. Іванова-Ахметова.
- 3.3.2.1. О. Стратійчук. «Єва», кольорова автолітографія, 2010 р. Власність О. Стратійчук.
- 3.3.2.2. О. Стратійчук. «Passiflora», кольорова автолітографія, 2015 р. [172]
- 3.3.2.3. Н. Савенко. «А раптом пронесе» із серії «Вина», кольорова літографія, 2018 р. Власність Н. Савенко.
- 3.3.2.4. Н. Савенко. «Танок Шиви», кольорова літографія, 2020 р. Власність Н. Савенко.
- 3.3.2.5. А. Гоц. «Нічого святого», кольорова літографія, 2016 р. Власність А. Гоц.

- 3.3.2.6. А. Гоц. «В'язень», кольорова літографія, 2019 р. Власність А. Гоц.
- 3.3.2.7. Т. Коблюк. «Це трапилось набагато пізніше», кольорова літографія, 2019 р. Власність Т. Коблюка.
- 3.3.2.8. Д. Гриценко. «Боротьба», кольорова автолітографія, 2018 р. Власність Д. Гриценка.
- 3.3.2.9. С. Гулевич. «Переполох», кольорова автолітографія, 2017 р. Власність С. Гулевича.
- 3.3.2.10. М. Завальний «Same rain in the different place», кольорова автолітографія, 2017 р. Власність М. Завального.

#### **Ілюстрації до розділу 4**

- 4.1.1.1. К. Агніт-Следзевський. Ілюстрація до твору «Шляхтич» С. Руданського, літографія, асфальт, 1958 р. Фонди НХМУ.
- 4.1.1.2. К. Агніт-Следзевський. Ілюстрація «Христові наречені» до поезії Г. Гейне, літографія, асфальт, 1958 р. Фонди НХМУ.
- 4.1.2.1. В. Авраменко. Ілюстрація до «Гайдамаків» Тараса Шевченка, літографія, 1962 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 4.1.2.2. А. Жуковський. Ілюстрація до поеми В. Маяковського «Добре», літографія, 1963 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 4.1.2.3. М. Компанець. Ілюстрація до драматургічного твору М. Старицького «За двома зайцями», літографія, 1964 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.
- 4.1.2.4. В. Ульянова. Ілюстрація до твору О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала...», літографія-асфальт, 1965 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА. Фонди МКДУ.
- 4.2.1.1. Ю. Скаканді. Ілюстрація до роману М. Томчанина «Жменяки», літографія, 1974 р. Фонди МКДУ.
- 4.2.1.2. Л. Загорна. Ілюстрація до книги М. Салтикова-Щедріна «Історія одного

міста», літографія, 1974 р. Фонди МКДУ.

4.2.1.3. Г. Галинська. Ілюстрація до трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєта», літографія, 1972 р. Навчально-методичні фонди кафедри графічних мистецтв НАОМА.

4.2.1.4. О. Петрова. Ілюстрація до твору Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», літографія, 1970–1978 рр. Фонди МКДУ.

4.2.1.5. А. Крвавич. Ілюстрація до твору «Смерть Пушкаря» Л. Боровиковського, літографія, 1979 р. Власність А. Крвавича.

4.2.1.6. В. Губенко. «Разглаголь о древнем мире» з альбому естампів графіків Києва до ювілею Григорія Сковороди, літографія, 1972 р. Приватна збірка В. Перевальського.

4.2.1.7. М. Компанець. «Параска і Палажка» з альбому естампів «І. С. Нечуй-Левицький», літографія, 1978 р. Приватна збірка В. Перевальського.

4.2.2.1. В. Іванов-Ахметов. Ілюстрація до поеми В. Маяковського «В. І. Ленін», кольорова літографія, 1981 р. Власність В. Іванова-Ахметова.

4.2.2.2. В. Радько. Ілюстрація до книги М. Горького «Мати», літографія, 1983 р. Власність В. Радька.

4.2.2.3. З. Кружкова. Ілюстрація до твору Є. Гребінки «Пригоди синьої асигнації», літографія, 1980 р. Фонди МКДУ.

4.2.2.4. В. Гордійчук. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Іван Підкова», літографія, 1987 р. Фонди МКДУ.

4.2.2.5. В. Куткін. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Неофіти» літографія, асфальт, 1980. Фонди МКДУ.

4.2.2.6. О. Лисенко («Зацвіла в долині...») з альбому гравюр художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» літографія, 1989 р. Фонди НМТШ.

4.2.2.7. І. Мовчан («В нашій раї на землі...») з альбому гравюр художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» літографія, 1989 р. Фонди НМТШ.

4.2.2.8. М. Данченко. Ілюстрація «Спокушення» до твору А. і Б. Стругацьких «Пікнік на узбіччі», літографія, 1982 р. Фонди МКДУ.

4.2.2.9. О. Овчинникова. Літографія за мотивами Ф. Достоевського «Записки з

Мертвого дому», 1983 р. Фонди МКДУ.

4.2.2.10. В. Радько. Оформлення збірки віршів Пабла Неруди "Зізнаюсь, я жив", літографія, 1982 р. Власність В. Радька.

4.2.2.11. А. Крвавич. Ілюстрація до твору «Дезертир» Ю. Федьковича, літографія, 1982 р. Власність А. Крвавича.

4.2.2.12. А. Крвавич. Ілюстрація «Маруся Богуславка» до «Українських народних дум», кольорова літографія, 1982 р. Власність А. Крвавича.

4.2.2.13. В. Іванов-Ахметов. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Біла гвардія» кольорова літографія, 1984 р. Власність В. Іванова-Ахметова.

4.2.2.14. Т. Гончаренко. Ілюстрація до роману Габрієля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха», літографія, 1989 р. Власність Т. Гончаренка.

4.3.1. Д. Гриценко. Ілюстрація до поезії ранніх років П. Тичини «Соняшні кларнети», кольорова літографія, 2016 р. Власність Д. Гриценка.

4.3.2. Д. Гриценко. Ілюстрація до поезій С. Лема, кольорова літографія, 2015 р. Власність Д. Гриценка.

4.3.3. С. Гулевич. Ілюстрація до вірша «Горіх», літографія, 2015 р. Власність С. Гулевича.

**ДОДАТОК А**  
**Альбом ілюстрацій**





2.2.1. О. Довгаль. «Жінка розпалює піч», літографія, 1927 р.



2.2.2. Й. Дайц. Іл. до казки Н. Забіли «Чарівна хустка», кольорова літографія, 1946 р.



2.2.3. В. Аверін. «Куниці», літографія, 1936 р.



2.2.4. М. Дерегус. Іл. до «Енеїди» І. Котляревського, літографія, 1936 р.



2.1.5. М. Жук. Портрет М. Коцюбинського, літографія, 1925 р.



2.2.6. Г. Бондаренко. «Т. Г. Шевченко в Орській фортеці», літографія, 1939 р.



2.2.7. В. Бунов. «Старий Борислав» з серії «Іван Франко», літографія, 1956 р.



2.2.8. Л. Левицький. «Баба Параска», літографія, 1960-ті р.



2.3.1. В. Бура-Мацапура. «Натюрморт з глеком», літографія, 1925 р.



2.3.2. В. Бура-Мацапура. «Оголена натурниця», літографія, асфальт, 1928-1929 рр.



2.4.1.1. І. Падалка. «Несуть товариша», літографія, 1927 р.



2.4.1.2. З. Толкачов. «Товариш з маузером» із серії «В поході», літографія, 1925 р.



2.4.1.3. В. Касіян. «Горе», кольорова літографія, 1924 р.



2.4.1.4. В. Юнг. «Коло вікна», літографія, асфальт, 1928 р.



2.4.1.5. М. Глущенко. «Ню», літографія, 1928 р.



2.4.2.1. Г. Пустовійт. «Жінки в громадянській війні», літографія, акварель, 1936 р.





2.4.2.2. Г. Пустовійт. Іл. до твору І. Гончарова «Обломов», 1935 р.



2.4.2.3. В. Касіян. «Т. Г. Шевченко серед селян», літографія, 1939 р.



2.4.2.4. З. Толкачов. «Спогади» іл. до книги І. Якіра «Спогади про громадянську війну», 1937 р.



2.4.3.1. З. Толкачов. «Діти за колючим дротом» із серії «Квіти Освенціма», літографія, 1945 р.



2.4.3.2. З. Толкачов. «В Майданеку» із серії «Майданек», літографія, 1945 р.



2.4.3.3. О. Сахновська. «Вулиця Ольгинська» із серії «Київ після німців», кольорова літографія, 1944 р.



2.4.3.4. О. Сахновська. «Торфорозробка в Шатурі», кольорова літографія, 1944 р.



2.4.3.5. М. Філонюк. Портрет народного артиста СРСР А. Бучми в ролі Миколи Задорожного в п'єсі І. Франка «Украдене щастя», літографія, 1946 р.



3.1.1.1. О. Чернець. «Разом з батьком» із серії «У них немає дитинства», літографія, 1955 р.



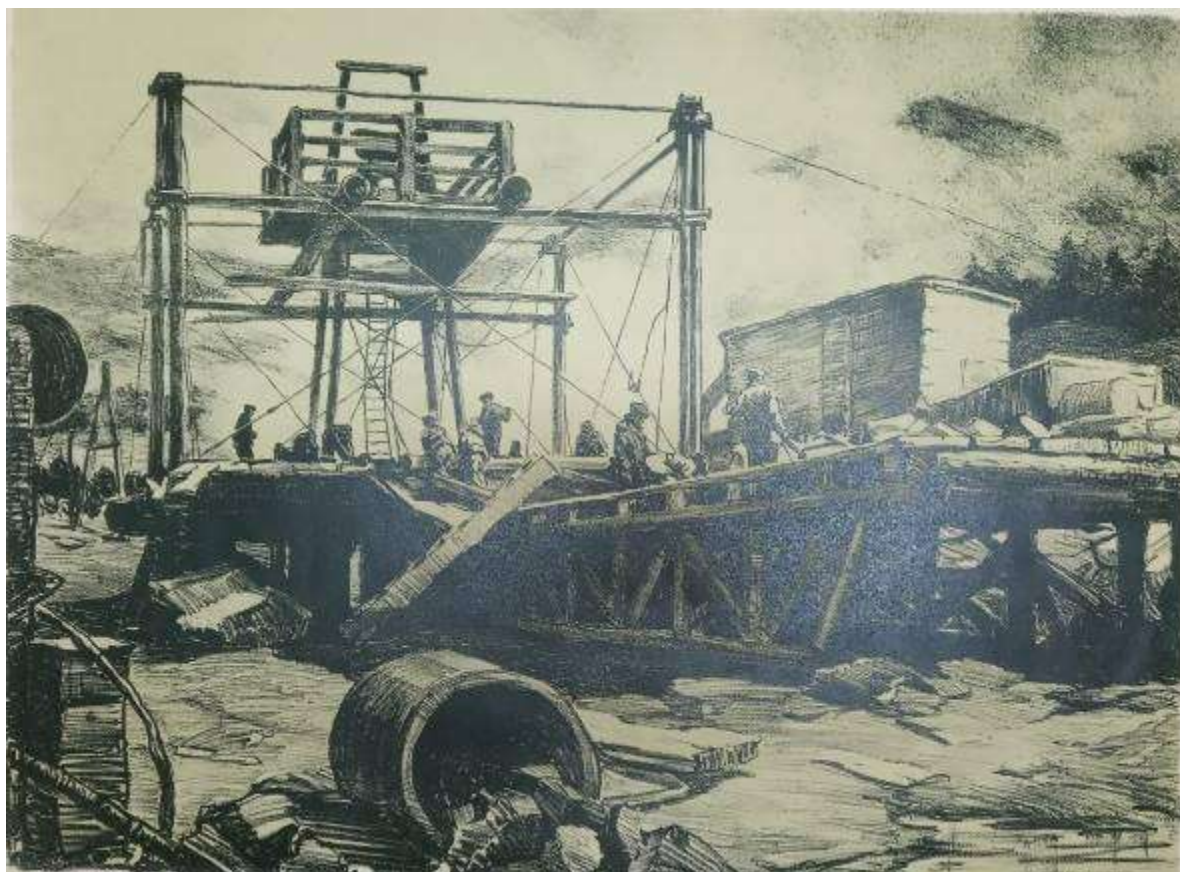
3.1.1.2. Б. Гінзбург. «Верхолази» із серії «Люди праці», літографія, 1958 р.



3.1.1.3. В. Новиковський. «Будівництво доменної печі» із серії «Металурги Придніпров'я», 1957 р.



3.1.1.4. В. Калуга. «Ранок на Кременчуцькому будівництві» із серії «На новобудовах семилітки України», кольорова літографія, 1959 р.



3.1.1.5. Г. Зубковський. «Ставлять бурову вишку», літографія, 1957 р.



3.1.1.6. З.Толкачов. Портрет Шолом-Алейхма, літографія, 1956 р.



3.1.2.1. М. Туровський. «Агітатор» із серії «Напередодні революції», літографія, 1960 р.

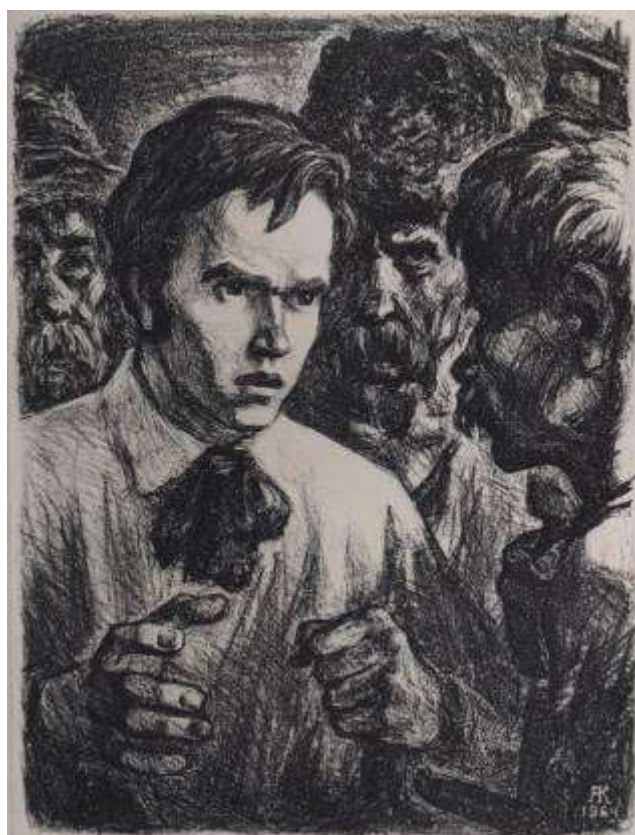


3.1.2.2. М. Андрейчук. «За досвідом» із серії «Доярки», літографія, 1962 р.





3.1.2.3. О. Шоломій. «Матроські будні» із серії «Рибалки», літографія, 1962 р.



3.1.2.4. О.Калачиков «В земляків» із серії «Сторінки з життя великого Кобзаря», літографія, 1964 р.



3.1.2.5. В. Губенко. «Світ ловив, але не спіймав» із серії «Григорій Сковорода», літографія, 1969 р.



3.1.2.6. І. Мацейчук. «Обжинки» із серії «Колгоспне село», літографія,

1964 р.



3.1.2.7. І. Кирилов. «Бойове завдання» із серії «Моряки-підводники», літографія, 1967 р.



3.1.2.8. Б. Гінзбург. «Біля кіоска», кольорова літографія, 1961 р.



3.1.2.9. В. Новиковський. «У перерву» з серії «Люди семирічки», кольорова літографія, 1961 р.



3.1.2.10. З. Толкачов. «Не віддам» із серії «Освенцім», літографія, 1962р.



3.1.2.11. М. Попов. «Хліб наш насущний» із серії «Роки окупації», літографія, асфальт, 1969 р.



3.1.2.12. Н. Лопухова. «Умивай же біле личко дрібними сльозами» із серії «Жіноча доля в творах Т. Г. Шевченка», літографія, 1964 р.



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



3.1.2.14. Б. Гінзбург. «Доля поета», літографія, 1962 р.



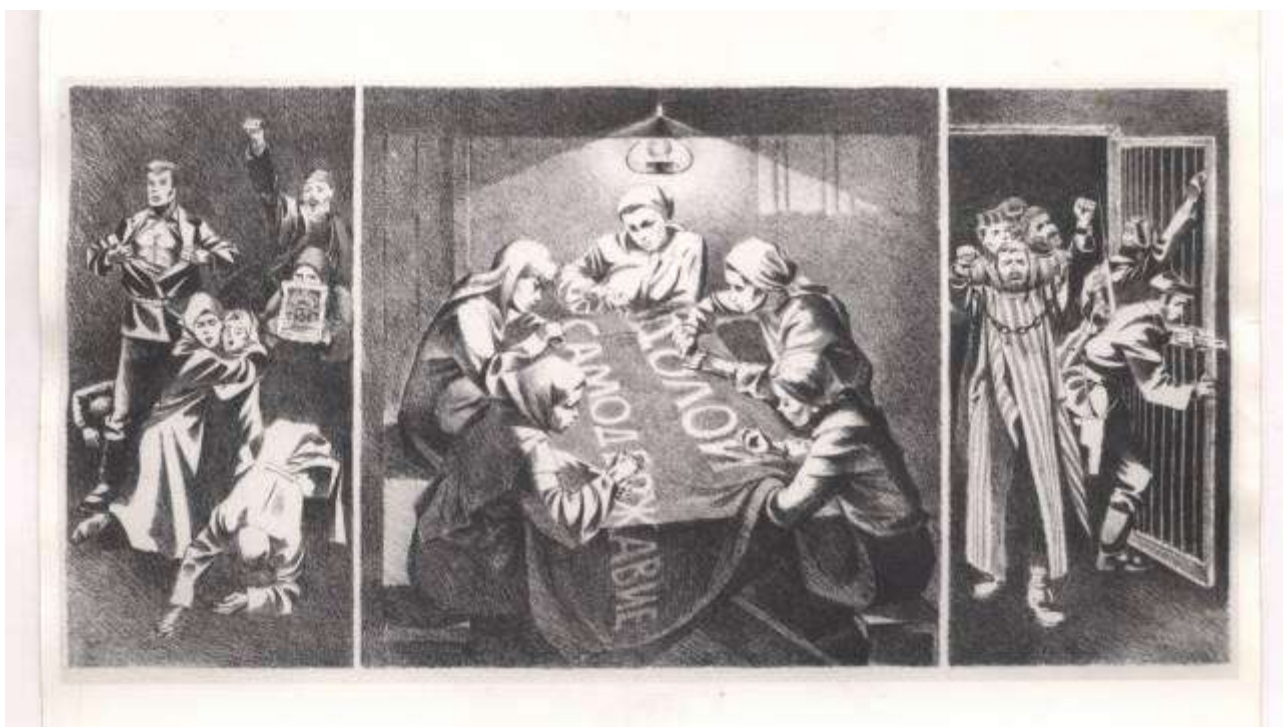
3.1.2.15. М. Попов. «В гайдамаки» із серії «За мотивами Кобзаря Т. Г. Шевченка», кольорова літографія, 1961-1962 рр.



3.1.2.16. І. Мовчан. «Вишивальниці», кольорова літографія, 1967 р.



3.2.1.1. О. Василенко. Аркуш із серії «Софія Перовська», літографія, 1976 р.



3.2.1.2. Ю. Ларіонов. «Боротьба з пережитками минулого» із серії



«Жінки революції», літографія, 1977 р.



3.2.1.3. В. Нікітін. «Ой, ви коси» із серії «Жінки у Великій вітчизняній війні», літографія, 1973 р.



3.2.1.4. В. Мовчан. «В ім'я життя» із серії «Велика Вітчизняна війна», літографія, 1976 р.



3.2.1.5. Ю. Кутілов. «В забої», із серії «Метробудівці», літографія, 1976 р.



3.2.1.6. Л. Небеленчук. «Космічна ера» із серії «Адмірал Всесвіту», літографія, 1976 р.



3.2.1.7. В. Ходзинський. «Вставай страна огромная» із серії «Час і музика», літографія, 1974 р.



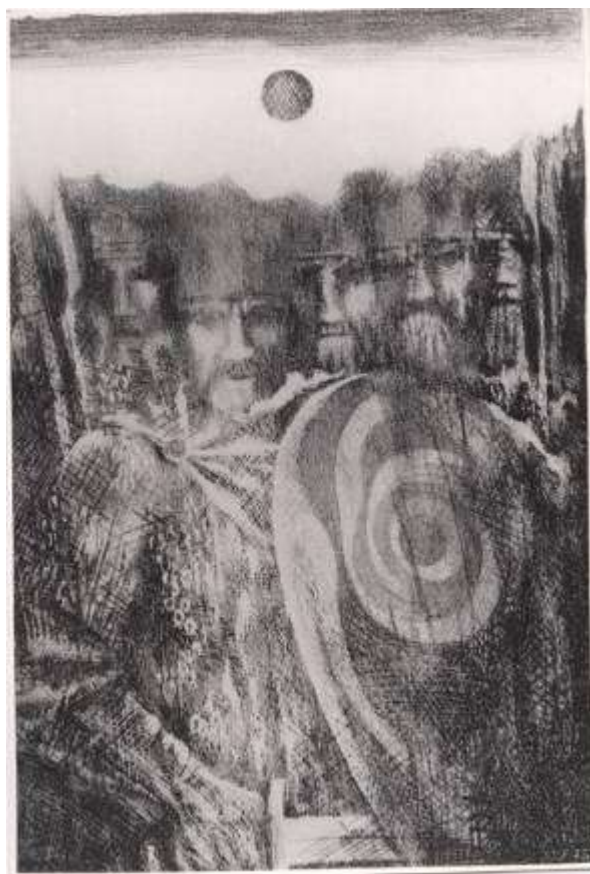
3.2.1.8. О. Овчинникова. «Птахи і квіти» із серії «Свято завжди з тобою», літографія, 1971р.



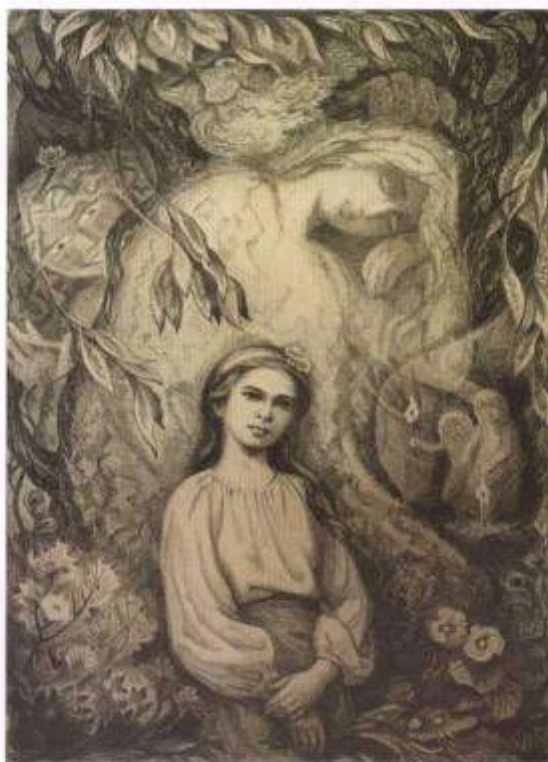
3.2.1.9. О. Овчинникова. Аркуш із серії «Травень, червень, липень», літографія, 1975 р.



3.2.1.10. О. Петренко. «Сигнальник» із серії «На сторожі Батьківщини», кольорова літографія, 1978 р.



3.2.1.11. Ю. Рубашов. «Святослав» із серії «Князі київські», літографія, 1975 р.



3.2.1.12. Л. Іванова. «Леся і Мавка» (за книгою Б. Олійника «Леся»), літографія, 1978 р.



3.2.1.13. В. Нікітін. «Дорогами війни» із серії «Медсестрам Великої Вітчизняної війни присвячується», 1975 р.



3.2.1.14. М. Попов. «Сини» із серії «Боротьба та становлення», літографія, 1977 р.



3.2.1.15. М. Попов. «Мовчання» із серії «Світ людський», літографія, 1970 р.



3.2.2.1. І. Шелест. «Перед операцією» із серії «Хірургу М. М. Амосову присвячується», літографія, 1985 р.



3.2.2.2. А. Крвавич «Г. Сковорода» із серії «Просвітителі», літографія, 1982 р.



3.2.2.3. А. Крвавич. «Соломія Крушельницька», літографія, 1982 р.

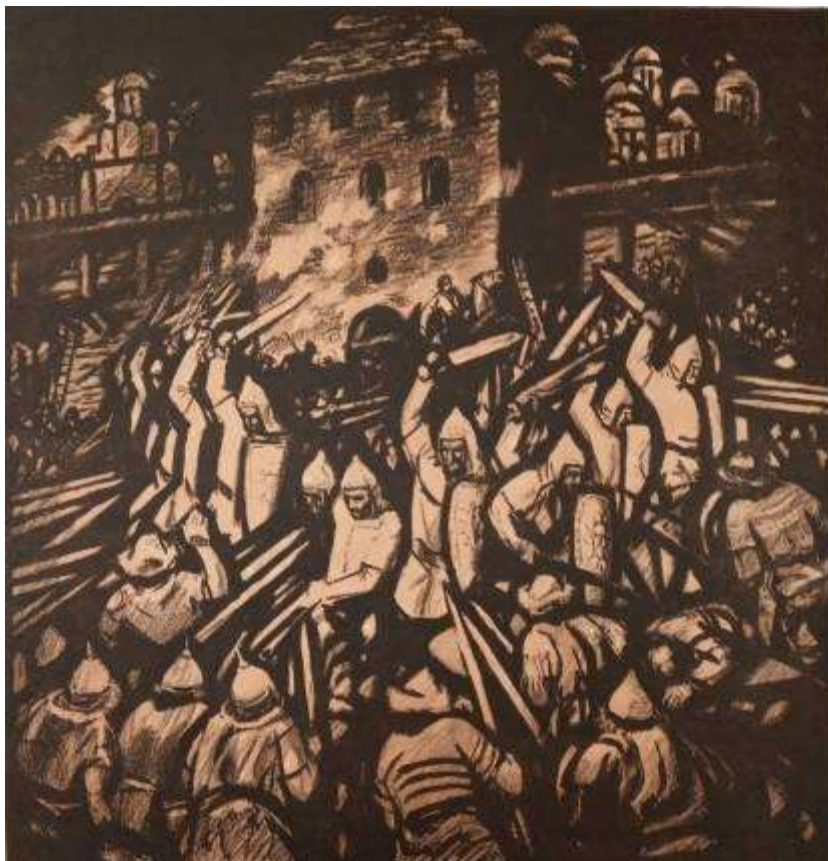




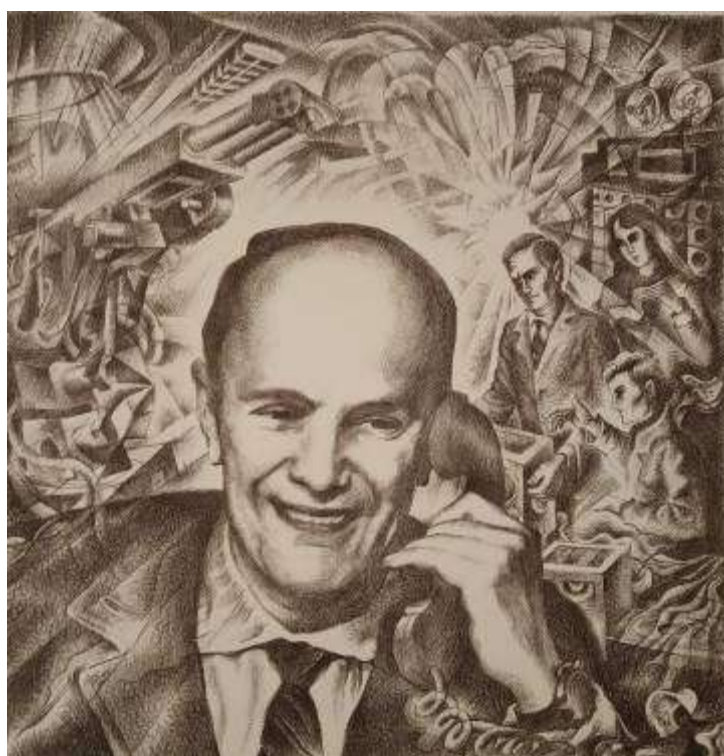
3.2.2.4. Г. Варкач. «На захист Києва (1941)», літографія, 1982 р.



3.2.2.5. Г. Польовий. «Над Ірпінською заставою» із серії «Пам'ятні місця героїчної оборони Києва», літографія, 1986 р.



3.2.2.6. М. Прокопенко. «6 грудня 1240 року», літографія, 1982 р.



3.2.2.7. Г. Казаков. «Академік Б. Є. Патон», літографія, 1982 р.



Літографія. Екземпляр № 1/100. Київ, 1984 р.

3.2.2.8. А. Чебикін. «Спекотний день» із серії «Під мирним небом», літографія, 1984–1985 рр.



3.2.2.9. Г. Галинська. «Начерки», літографія, 1988 р.



3.2.2.10. В. Бистрякова аркуш III із серії «Та неоднаково мені» за мотивами поезій Т. Шевченка, кольорова літографія 1989 р.



3.2.2.11. О. Лисенко. «Ой, п'є Байда мед-горілочку...» із серії

«Українські народні пісні та думи», кольорова літографія, 1983 р.



3.2.2.12. О. Лисенко «Вертеп» (мандрівні актори XVI століття), літографія, акварель, 1984 р.



3.2.2.13. О.Овчинникова. «Пієта» (народження Мікеланджело Буонаротті) із серії «Художник малює матір», літографія, 1982 р.



3.2.2.14. Л. Треммері. «Гра I», кольорова літографія, 1983 р.



3.2.2.15. В. Іванов-Ахметов. «Фальшива аура», кольорова літографія, 1988 р.



3.2.2.16. В. Радько. «Вечір 2», літографія, 1983 р.



3.3.1.1. А. Якутович. «З птахом» із серії «Острова», літографія,  
1999 р.



3.3.1.2. В. Денбновецька (Файль). «Повернення до Раю», кольорова літографія, 1994 р.



3.3.1.3. Ю. Пшеничний. «Польоти навколо очікувань», літографія, 1996 р.





3.3.1.4. В. Любий. «Сліпий дзвін сонячної зливи», кольорова літографія, 1992 р.



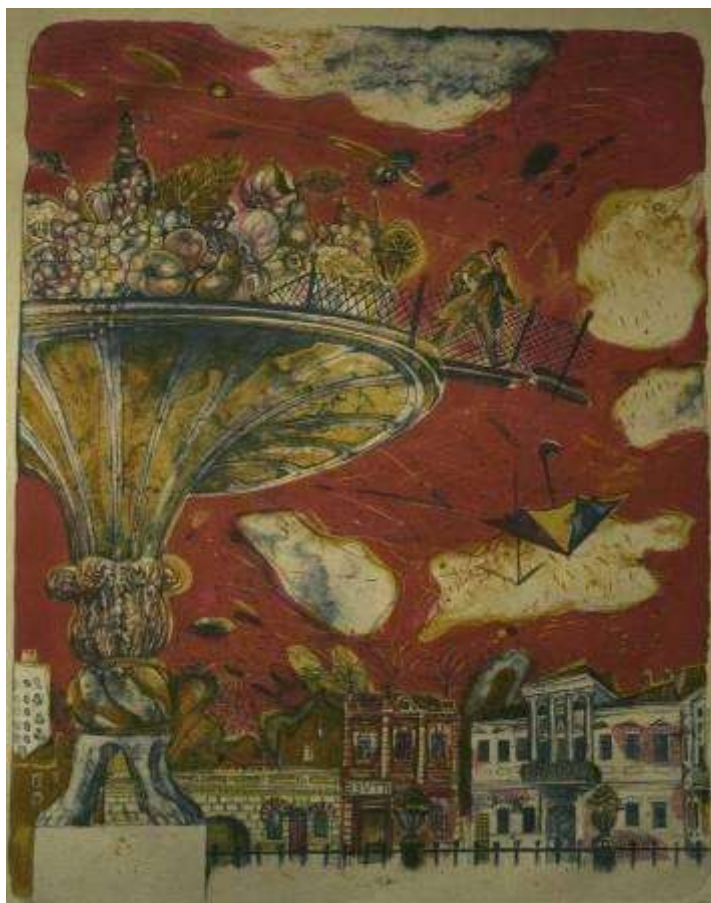
3.3.1.5. О. Стратійчук. «Русалка», кольорова літографія, 1996 р. р.



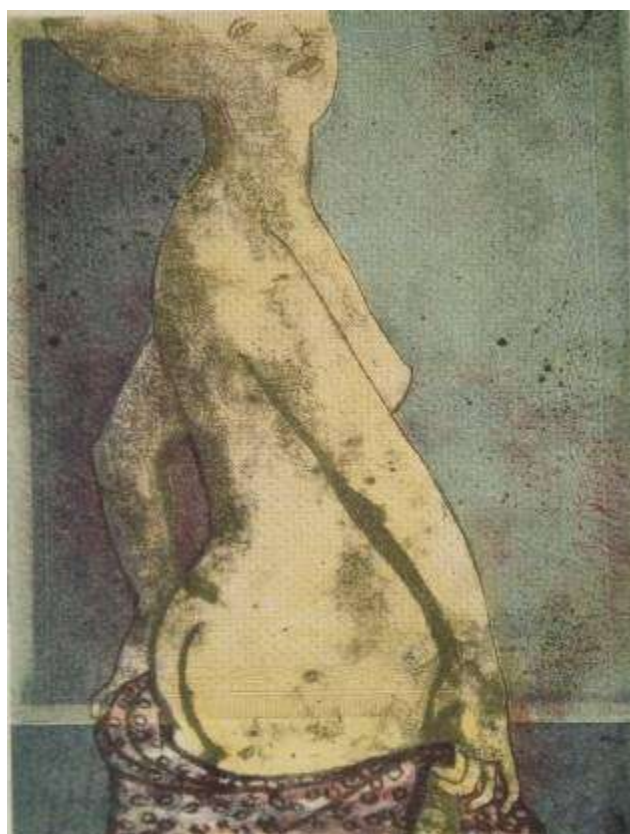
3.3.1.6. О. Люба. «Пошук весни після довгої зими», кольорова літографія, 1996 р.



3.3.1.7. В. Іванов-Ахметов. «Міська плащаниця» із серії «Сатанинський календар», кольорова літографія, 1991 р.



3.3.1.8. В. Іванов-Ахметов. «Кінець вакханалії» із серії «Київські пейзажі» кольорова літографія, 1992 р.



3.3.2.1. О. Стратійчук. «Єва», кольорова автолітографія, 2010 р.



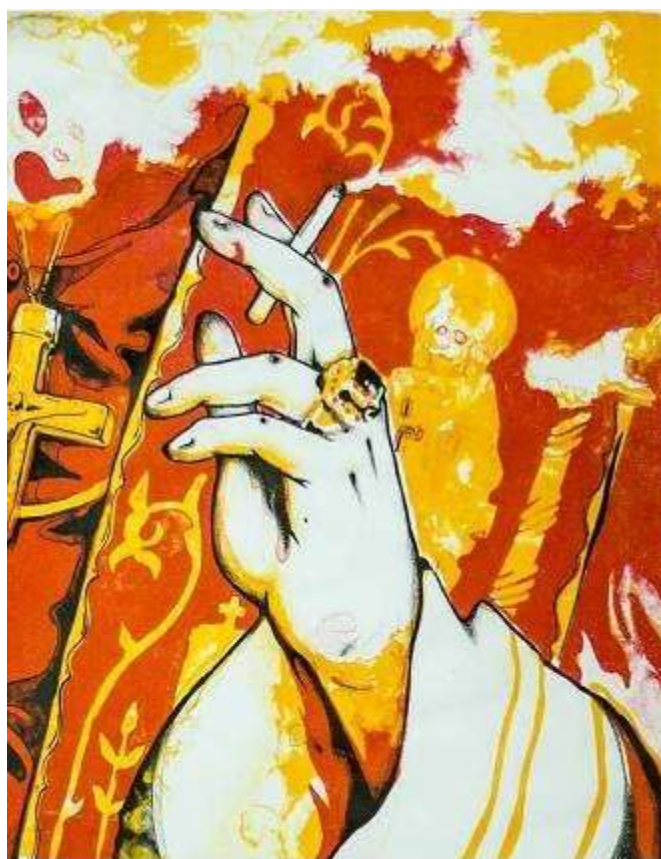
3.3.2.2. О. Стратійчук. «Passiflora», автолітографія, 2015 р.



3.3.2.3. Н. Савенко. «А раптом пронесе» із серії «Вина», кольорова літографія, 2018 р.



3.3.2.4. Н. Савенко. «Танок Шиви», кольорова літографія, 2020 р.



3.3.2.5. А. Гоц. «Нічого святого», кольорова літографія, 2016 р.



3.3.2.6. А. Гоц. «В'язень», кольорова літографія, 2019 р.



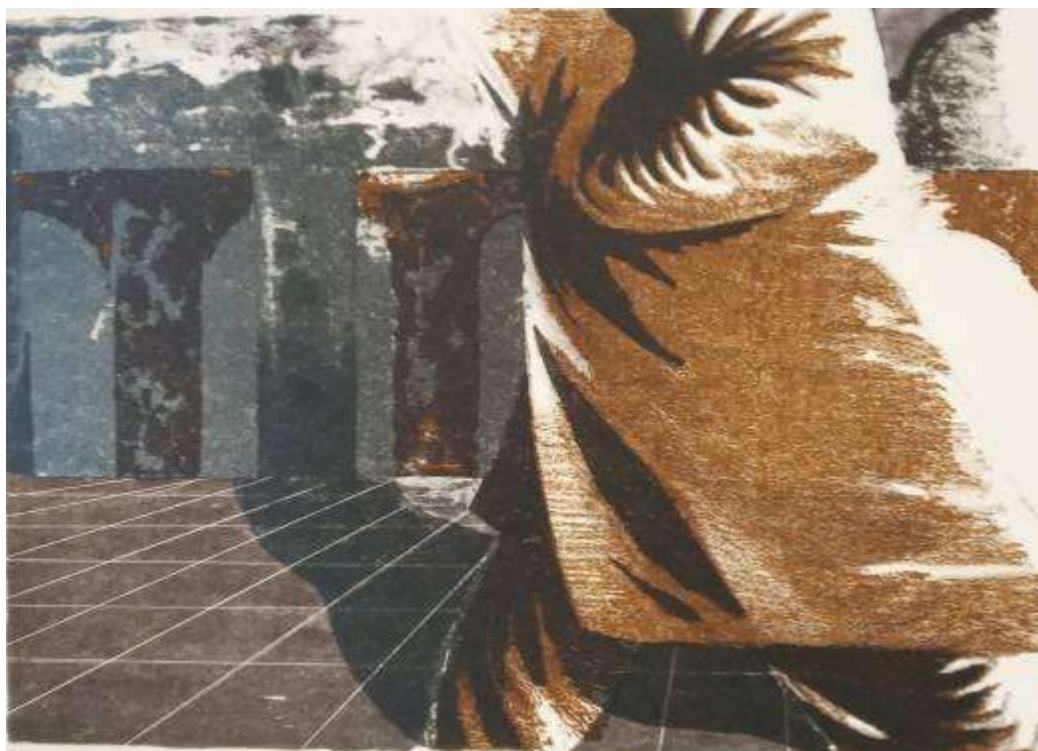
3.3.2.7. Т. Коблюк. «Ще трапилось набагато пізніше», кольорова літографія, 2019 р.



3.3.2.8. Д. Грищенко. «Боротьба», кольорова автолітографія, 2018 р.



3.3.2.9. С. Гулевич. «Переполох», кольорова автолітографія, 2017 р.



3.3.2.10. М. Завальний «Same rain in the different place», кольорова автолітографія, 2017 р.





4.1.1.1. К. Агніт-Следзевський. Ілюстрація до твору «Шляхтич»  
С. Руданського, літографія, асфальт, 1958 р.



4.1.1.2. К. Агніт-Следзевський. Ілюстрація «Христові наречені» до  
поезії Г. Гейне, літографія, асфальт, 1958 р.



## БЕНКЕТ У ЛИСЯНЦІ

Смеркалося. Із Лисянки  
 Кругом за світло;  
 Ото Гонта з Залізником  
 Люльки закурили.  
 Страшно, страшно закурили!

4.1.2.1. В. Авраменко. Ілюстрація до «Гайдамаків» Тараса Шевченка, літографія, 1962 р.



4.1.2.2. А. Жуковський. Ілюстрація до поеми В. Маяковського «Добре», літографія, 1963 р.



4.1.2.3. М. Компанець. Ілюстрація до драматургічного твору М. Старицького «За двома зайцями», літографія, 1964 р.



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



4.2.1.1. Ю. Скаканді. Ілюстрація до роману М. Томчания «Жменяки», літографія, 1974 р.



4.2.1.2. Л. Загорна. Ілюстрація до книги М. Салтикова-Щедріна «Історія одного міста», літографія, 1974 р.



4.2.1.3. Г. Галинська. Ілюстрація до трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєта», літографія, 1972 р.



4.2.1.4. О. Петрова. Ілюстрація до твору Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», літографія, 1970–1978 рр.



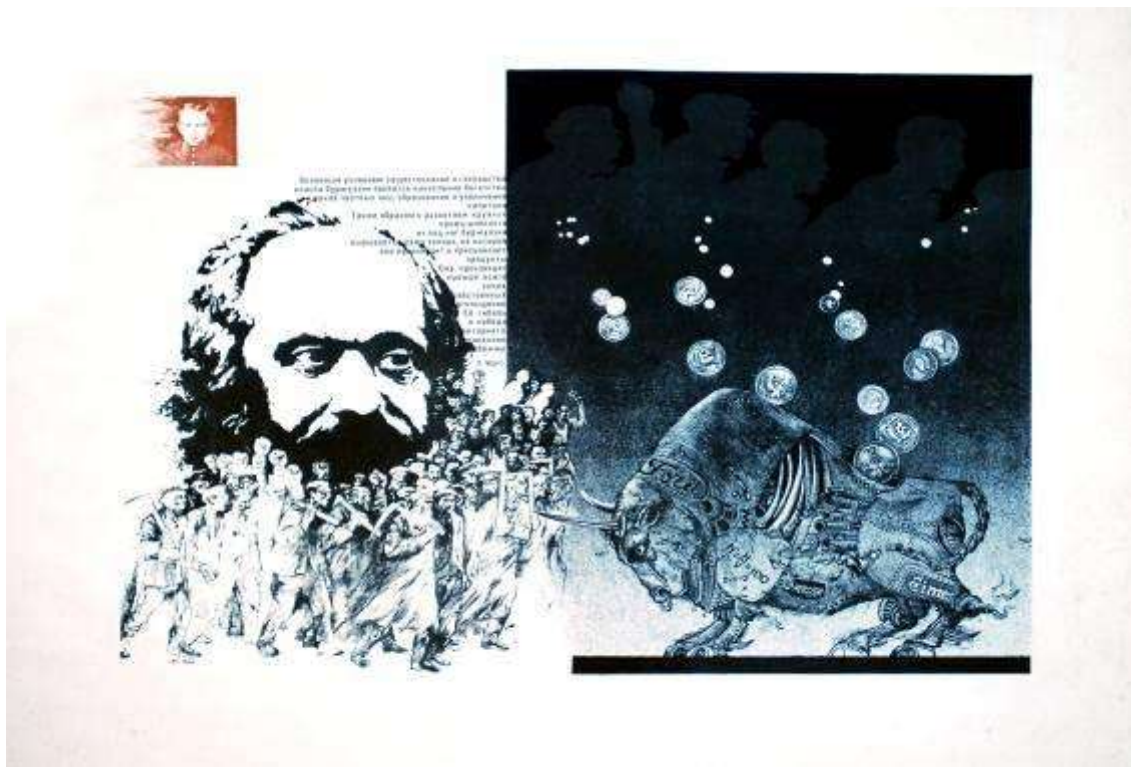
4.2.1.5. А. Крвавич. Ілюстрація до твору «Смерть Пушкаря» Л. Боровиковського, літографія, 1979 р.



4.2.1.6. В. Губенко. «Разглаголь о древнем мире» з альбому естампів графіків Києва до ювілею Григорія Сковороди, літографія, 1972 р.



4.2.1.7. М. Компанець. «Параска і Палажка» з альбому естампів «І. С. Нечуй-Левицький», літографія, 1978 р.



4.2.2.1. В. Іванов-Ахметов. Ілюстрація до поеми В. Маяковського «В. І. Ленін», кольорова літографія, 1981 р.



4.2.2.2. В. Радько. Ілюстрація до книги М. Горького «Мати», літографія, 1983 р.





4.2.2.3. З. Кружкова. Ілюстрація до твору Є. Гребінки «Пригоди синької асигнації», літографія, 1980 р.



4.2.2.4. В. Гордійчук. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Іван Підкова», літографія, 1987 р.



4.2.2.5. В. Куткін. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Неофіти»  
літографія, асфальт, 1980 р.



4.2.2.6. О. Лисенко («Зацвіла в долині...») з альбому гравюр  
художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» літографія, 1989 р.



4.2.2.7. І. Мовчан («В нашій раї на землі...») з альбому гравюр художників Києва «Тарас Шевченко 1814–1989» літографія, 1989 р.



4.2.2.8. М. Данченко. Ілюстрація «Спокушення» до твору А. і Б. Стругацьких «Пікнік на узбіччі», літографія, 1982 р.



4.2.2.9. О. Овчинникова. Літографія за мотивами Ф. Достоевського «Записки з Мертвого дому», 1983 р.



4.2.2.10. В. Радько. Оформлення збірки віршів Пабла Неруди "Зізнаюсь, я жив", літографія, 1982 р.



4.2.2.11. А. Кравич. Ілюстрація до твору «Дезертир» Ю. Федьковича, літографія, 1982 р.



4.2.2.12. А. Кравич. Ілюстрація «Маруся Богуславка» до «Українських народних дум», кольорова літографія, 1982 р.



4.2.2.13. В. Іванов-Ахметов. Ілюстрації до роману М. Булгакова «Біла гвардія» кольорова літографія, 1984 р.



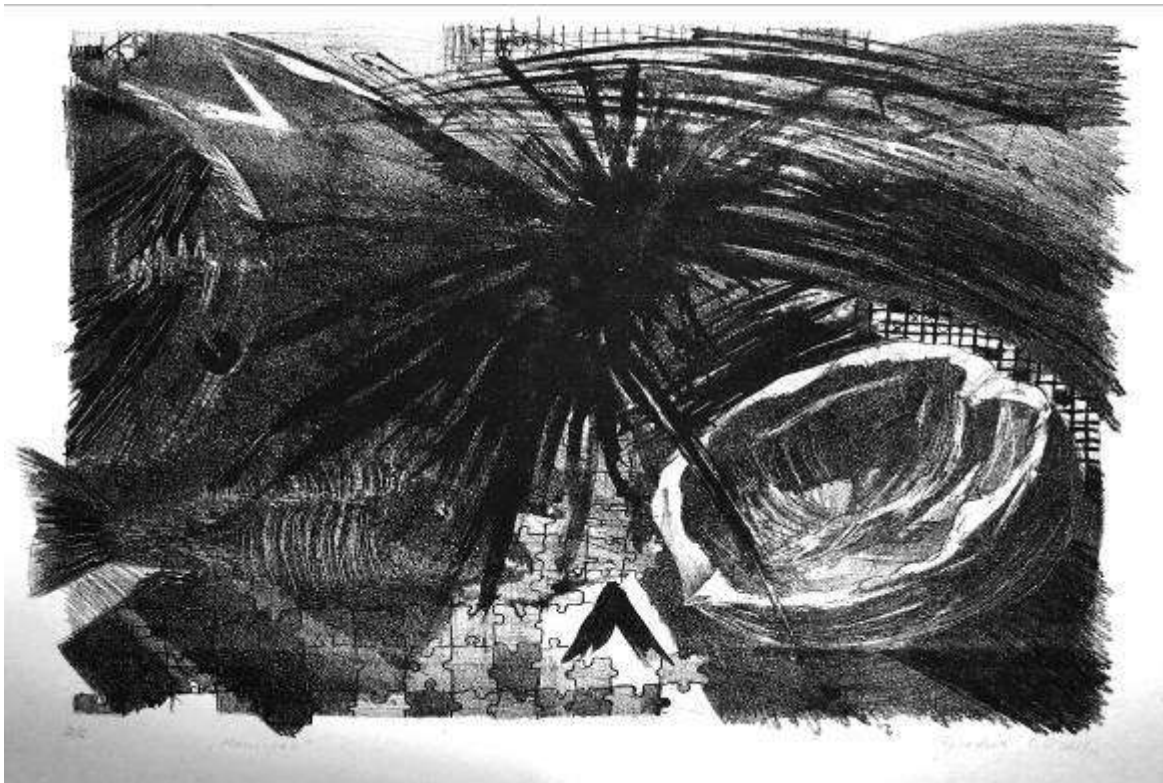
4.2.2.14. Т. Гончаренко. Ілюстрація до роману Габрієля Гарсія Маркеса «Осінь патріарха», літографія, 1989 р.



4.3.1. Д. Гриценко. Ілюстрації до поезії ранніх років П. Тичини «Соняшні кларнети», кольорова літографія, 2016 р.



4.3.2. Д. Гриценко. Ілюстрації до поезій С. Лема, кольорова літографія, 2015 р.



4.3.3. С. Гулевич. Ілюстрації до вірша «Горіх», літографія, 2015 р.



## **ДОДАТОК Б**

### **Інтерв'ю з мистцями**

**1. Інтерв'ю з київським художником-графіком, доцентом кафедри графічних мистецтв НАОМА Віктором Олексійовичем Вандаловським (запис розмови)**

*Катерина Попович.* Розкажіть, які засади викладання літографії в КДХІ були в Сергія Павловича Подерв'янського?

*Віктор Вандаловський.* На другому курсі нам сказали, що прийде новий викладач графічних технік. На першому занятті до аудиторії зайшов стрункий чоловік і повідомив, що будемо займатись літографією. Зразу всіх організував, старості групи наказав принести реквізит, залучав студентів ставити натюрморт так, щоб кожному сподобалось. Сергій Павлович Подерв'янський звернув увагу на освітлення та наголосив, що натюрморт ставиться для того, щоб були чіткі графічні тональні співвідношення: чорного, сірого та білого. Потім порекомендував знайти зручне місце та вигідне положення з погляду композиції. Акцентував увагу, щоб предмети не перекривали один одного та на те, як падають тіні. Студенти виконували ескізи, визначали формат (горизонталь, вертикаль, квадрат), а викладач давав кожному поради, робив короткі зауваження. Підготовчий рисунок до естампа мав бути конструктивним і грамотно побудований. Натюрморт виконували в манері асфальт, тому важливо було передати тон і контраст, що робить твір виразним. Викладач наголошував, під час вибору каменя корінець має бути відповідний, якщо камінь середній, то корінець дрібний. А якщо буде крупний корінець, то будуть великі плями, наче сніг падатиме.

Сергій Павлович Подерв'янський розповідав про тонкощі та особливості манери асфальт, в основі якої лежить принцип поступового переходу від чорного до білого, на противагу техніки літографський олівець. Пояснював, як переводити підготовчий рисунок на камінь, продряпувати на камені різними інструментами – голками різної товщини, скальпелем, ножиком, лезом і натирати наждачним папером. У техніці асфальт, яка вирізняється своєю розмаїтістю, можна робити різний напрям штриха, як у гравюрі, розтушування, імітувати живописні мазки. Також підказував способи, як усувати недоліки та корегувати роботи у випадок за потреби. Друкував нам літографії досвідчений

майстер Кузьма Максимович Мошталер, проте студенти мали бути присутніми на всіх етапах друку і спостерігати за процесом. Майстер усе пояснював, щоб було зрозуміло, як досягти бажаного результату. Наголошував на необхідності дотримуватись техніки безпеки в роботі з хімічними речовинами (кислотами, розчинами, декстрином, каніфоллю). Студенти повинні були мати загальне уявлення про друк літографського естампа, аби після завершення інституту, працюючи в інших майстернях, знати, як відрегулювати процес, корегувати роботу майстра та уникнути різних помилок. Самим же студентам Кузьма Максимович Мошталер не давав друкувати літографії, щоб не зіпсували валок тощо. До речі, він викладав літографію в нас на першому курсі, ми вивчали техніку літографський олівець.

Після техніки асфальт ми опановували кольорову літографію на трьох каменях, виконуючи зображення чорним олівцем на кожному камені окремо. Були завдання ілюструвати книгу класиків, щоб студенти створювали образотворчий образ, розкривали характер і психологію героя художніми засобами літографії. Попередньо студенти виконували кольоровий ескіз і вирішували, якого кольору й тону будуть елементи композиції. Потрібно було на кожному камені розкласти кольорові плями та розрахувати, яким чином накладатимуться кольори один на одного. Нас водив Михайло Григорович Різник на фабрику кольорового друку, там, крім основних кольорів – червоний, жовтий і синій, додавали до червоного – рожевий колір, до синього – блакитний і сірий колір. Таким чином, можна було друкувати живописні твори – картини. Різник викладав у нас поліграфію, ми вивчали плоский друк на цинку, набірні шрифти. На відміну від поліграфії, студенти друкували літографію з трьох каменів. Раніше робили кольорові літографії тільки на двох каменях, але кафедра вирішила, щоб роботи були більш кольоровими, використовувати три кольори на трьох каменях.

На 3-му курсі Сергій Павлович Подерв'янський поставив нам постановку з натурницею у світлому вбранні, техніка виконання – корн-папір (літографським олівцем або тушшю). Принцип цієї техніки полягає в переведенні на камінь

рисунка, виконаного на папері, який покритий спеціальною емульсією із желатину. Роботу виконували на камені великого розміру, друкували тираж 6-8 аркушів. Наступною технікою літографії була розмивка тушшю (у канцелярську туш додавали баранячий жир), яка нагадує акварельну техніку, завдання було – створення пейзажу.

На 4-му курсі була гравюра на камені, поверхня якого ґрунтується канцелярською тушшю, кіптявою та іншими речовинами, а зображення на камені вишкрібають голкою, подібно до техніки офорту. Виконували творче завдання за матеріалами літньої практики. Попередньо Подерв'янський затверджував ескізи, і ми виконували роботу. Він нам розповідав, як навчався в Ленінградському інституті живопису, скульптури і архітектури спочатку на живописному факультеті, а потім на графічному в художників Пахомова, Рудакова та інших майстрів.

**К. П.** Які засадничі принципи навчання студентів літографії були в С. П. Подерв'янського?

**В. В.** Основними принципами у викладанні дисципліни «літографія» у С. П. Подерв'янського були такі: від простого до складного, рисунок мав бути конструктивним із урахуванням перспективи. Також вихованець мав знайти вдаль композиційне рішення, як він зауважував: «якщо поганий початок роботи, то буде поганий кінець», потрібно виробляти художній смак. Наголошував, коли ставили постановку, щоб були велике світло, велика тінь і великий рефлекс для виявлення форми натурника. Для посилення рефлексу викладач ставив поруч білий папір або освітлював рефлектором, щоб власна тінь не виступала темною плямою, а увиразнювала рельєфні м'язи чи кістки. Цей прийом давав можливість застосувати знання пластичної анатомії на практиці. І руки малювали окремо в різних положеннях, щоб були жести виразними, зрозумілими, характерними. Якщо драперії ставили, то обов'язково потрібно було характер складок на тканині передати, залежно від того, чи груба тканина, чи тонка (мішкочина, роба, шовк тощо). Наголошував, що потрібно рисувати дві-три основні складки, які вказують на зміну напрямку, а не

захоплюватись і не малювати десяток складок, щоб не дрібнити. Тобто, що потрібно розвивати розуміння цілісності композиції та художнє бачення. Подерв'янський радив дивитись на свій підготовчий рисунок з великої відстані, перевертати його догори ногами, щоб час від часу перевіряти помилки, які таким способом стають помітніші. Потрібно рисувати послідовно, обдумано, не перемальовувати окремо частини, а дивитись на композицію цілісно, загалом. Зображуючи натурника, потрібно оглядати всю постать від голови до стопи, враховувати пропорції та ракурс. Саму фігуру рекомендував рисувати конструктивно на основі об'ємних геометричних форм, поділяти на окремі ділянки та площини.

**П. К.** Коли Ви розпочали викладати літографію на кафедрі графічних мистецтв?

**В. В.** Спочатку, після завершення навчання в КДХІ, я чотири роки працював учбовим майстром у офортній майстерні. Вивчав роботи Олександра Пащенко, Василя Касіяна, Олександра Губарева, Володимира Куткіна, Олександра Данченка, які стали визначними художниками, передивився кожен твір, як технічно виконані, які композиційні прийоми використані. Мене навчав друкувати офорт Олександр Данченко, який добре опанував технологію друку. Потім я став викладачем на кафедрі рисунку, викладав рисунок і живопис на архітектурному факультеті, проте нетривалий термін. А Подерв'янський того часу був завідувачем кафедри рисунку. Потім мене перевели на графічний факультет вести гравюру після Івана Михайловича Селіванова, який став керівником майстерні станкової графіки. Микола Тарасович Попов, який викладав літографію в КДХІ, часто їздив у великі творчі відрядження до Росії, за кордон. Враховуючи те, що я робив диплом у літографії на тему: «Артем Федорович Сергєєв» у 1962 році і йому сподобалась моя робота, він і кафедра довірили мені його замінити на цей період. Потім за поданням завідувача кафедри Віталія Костянтиновича Шості у 2002 році звільнили з роботи професорів Василя Яковича Чебаніка, Миколу Тарасовича Попова, Валентина Дмитровича Сергєєва, Олександра Васильовича Ворону, й вони пішли

викладати до Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука. Тоді взяли викладати літографію Володимира Корнійовича Любого, архітектора за освітою, який навчався в асистентурі стажування на графічному відділенні та працював у Експериментальній графічній майстерні Спілки художників. Прийшов у 2003 році з Видавничо-поліграфічного інституту до Академії образотворчого мистецтва і архітектури Василь Євдокимович Перевальський викладати гравюру, таким чином, я також став викладати літографію, маючи досвід. Згодом Любий був звільнений, за що проголосувала кафедра, й пішов працювати в інше місце.

*П. К.* Відтоді, як Ви на посаді викладача літографії, хто був учбовим майстром у літографській майстерні?

*В. В.* Працювали в літографській майстерні Микола Іванович Ткаченко, Олександр Модестович Папірний, а були майстри, які тільки навчилися друкувати літографію, попрацювали рік-два і звільнялись. Ткаченко родом із Донбасу, навчався у майстерні станкової графіки Івана Михайловича Селіванова на графічному факультеті, працював редактором у Політвидав'ї, згодом його запросили учбовим майстром у літографську майстерню. Проте він не мав досвіду друку в літографії, тому припускався помилок. Був у нього промах, якось зробив невдало асфальт, невірні пропорції взяв, довелось зупинити процес і переробити розчин. Потім Ткаченко мав проблеми зі здоров'ям, що відобразилось на роботі майстра. Деякі майстри друкували абияк, могли зіпсувати роботу, стравити кислотою літографію, півтони могли втратитись. Найкраще друкував літографії Юрій Федорович Пилипенко, він не друкував механічно, а відчував усі тонкощі друку літографської техніки та добре розумів процес друку.

## **2. Інтерв'ю з київською художницею-графіком, професором кафедри графічних мистецтв НАОМА Галиною Іванівною Галинською (запис розмови)**

*Катерина Попович.* Скажіть, чому Ви обрали для виконання своєї дипломної роботи техніку літографії?

*Галина Галинська.* Я обрала саме техніку літографії, тому що взагалі люблю рисувати, і ця техніка найбільше наближена до мого методу малювання. Були складнощі під час друку дипломних аркушів через помилку підготовки літографського каменя, через що було втрачено всю пророблену мною за два місяці роботу на камені. Я тоді використала крупний пісок і утворились плями, а мені потрібно було зробити мілкий корінець. Натомість я зробила грубий корінець, який, можливо, відповідні для іншого методу малювання, а не для класичного, академічного. Тому мені довелося все надруковане витерти, перешліфувати камені та послухати майстра: зробити простий мілкий корінець. І тоді все вдалося. Матеріали я використовувала різноманітні, в нас майже не було літографських олівців, крім дуже старих, пересохлих. Тому ми самі виготовили олівці, дізнались рецепт і зварили олівці. Спочатку зробили для них форми, дістали пігмент, жир, мило, яке потрібно. Коли ми з Валентином Гордійчуком варили олівці на кухні, все було в диму і кіптяві, навіть рослини загинули. Наступного разу варили на вулиці, робили за сараєм. Такі олівці найбільше придатні для замальовування великих площин і гарно друкувалися. Олівці були зроблені за технологією, рецепти (з німецької книги) нам підказав завідувач кафедри реставрації Олександр Романович Тищенко: дуже прискіпливий і вимогливий, він поважав нашу впертість і скрупульозну працю. Також я використовувала косметичні засоби, в яких є жир і пігмент. Найбільше підійшов болгарський олівець для підведення очей.

За відсутності необхідних матеріалів ми використовували найрізноманітніші засоби для друку, бо не було чим друкувати. Коли ми працювали над дипломом, із літографської майстерні вкрали літографську фарбу і ми з листом від інституту пішли на поліграфічний комбінат просити поліграфічну фарбу для друку літографій, бо нас було багато, хто її потребував. У мене була французька фарба (її купили дуже дорого та виділяли тільки членам Спілки художників), але дуже жирна та густа, тому ми вирішили

дістати звичайну поліграфічну фарбу і змішати. Нам відмовили, ми там стояли, і тут мене впізнала одна жінка, знайома моєї сестри. Вона крадькома набрала мені фарби та винесла на прохідну. Хоча це було режимне підприємство і все перевірялося. І так були надруковані всі дипломи, отриману фарбу перемішали з моєю французькою. У кого були бліді роботи, додавали французьку фарбу. Мені свій папір викладачі, члени Спілки художників, по аркушу приносили. Бо давали мало хорошого паперу (тільки по п'ять аркушів), один екземпляр мого диплому був надрукований на білосніжному папері, який називався Extra strong. На ньому дуже добре виділялась чорна літографія. Згодом я ще придбала в іншому місці літографський папір, а Микола Іванович законсервував камені і надрукував тираж після захисту диплому.

Пригадую, як до нас в КДХІ після Всесоюзної виставки дипломних робіт приїздив із Москви художник, академік Євген Кібрик, який побачив там мій диплом і високо його оцінив. Він був вражений, бо такої сміливості з літографськими каменями у своїх студентів не бачив. Василь Захарович Бородай навіть привіз його до мене додому в маленьку квартиру, щоб познайомити. А насправді сміливість полягала в тому, що я зразу малювала малюнок без ескізів на камені, бо моя робота була втрачена й не залишалось часу. Але ми йому про це не розповідали і тому здалося, що я дуже розкута і впевнена в своїх силах.

Роботи з однієї серії відрізнялися одна від між собою, тому що ти розвиваєшся стрімко, змінюєшся, і тому перші дуже відрізнялись від останніх робіт. Я заспокоюю своїх студентів, коли вони раптово виявляють, що останні роботи відрізняються від попередніх. Коли художник багато працює, то він розвиває навички. В мене була одна вихованка Олена Турська, яка робила художнє оформлення до твору Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності» – офорт на міді. Вона так пристосувалась, що вже бачила у зворотному вигляді свій ескіз і малювала просто по дошці. Найкращі роботи були серед останніх, а найгірші – найпершими. Як тренується музикант, виконуючи гаму, розробляючи руку, так і художник тренується і виробляє навички. Я пам'ятаю,



що сама була вражена, як це відбувається. Ця студентка виконала величезну роботу, аж чотирнадцять офортів, це дуже багато. Так само і Юлія Тверігіна також багато малює, весь час розвивається і вдосконалює свій творчий метод.

*К. П.* Хто був навчальним майстром того часу і друкував літографії?

*Г. Г.* У нас майстром був Ткаченко Микола, він тільки прийшов і дуже добре друкував і мене навчив друкувати, бив ганчіркою по руках, коли я брала не ту речовину, якою необхідно було в той момент покрити каміння. Так мене карав. Тоді я зробила невелику роботу «Біля вікна», швидко намалювала, за пів години чи годину, і вона пішла на виставку. Можна було навчитися друкувати самостійно. Наприклад, у нас вчилися дівчата друкувати, одна студентка з майстерні станкової графіки (Наталія Галавур) сама друкувала і зробила багато красивих аркушів абстрактних у літографії. Звісно, це цікаво, але все ж таки ця робота не для дівчини крутити важкий верстат.

*К. П.* Не пригадуєте, хто викладав літографію, коли Ви навчалися у КДХІ?

*Г. Г.* Викладачем у нас був Микола Тарасович Попов, він тривалий час працював у інституті. Я вже була викладачем, коли на вступних іспитах побачила роботу абітурієнта, який повністю перемалював твір Миколи Тарасовича на сільську тематику. Я запам'ятала, що мені в цій літографії Попова не сподобались босоніжки, які він намалював, грубі такі. І та людина один у один усе перемалювала, ті ж самі фігури. Андрій Чебикін їздив додому чи в майстерню, привозив каталог Попова, щоб довести комісії. Бо це вже занадто, людина привласнила чужу роботу, зробила маленьке фото, тоді ще мобільних телефонів не було ще, і цим скористалась. А ніхто не розумів, що ми знали твори Миколи Тарасовича напам'ять. Це був абсолютний плагіат, копія. Абітурієнта зняли з іспитів, адже робота була не просто схожа або використано фрагмент твору, а перемальована повністю від початку до кінця. Я не пам'ятаю, чи сам Микола Тарасович тоді ще працював в інституті. Коли вже я була викладачем, то Віталій Костянтинівич Шостя позбувся багатьох викладачів, зокрема Миколи Тарасовича Попова, які пішли викладати в Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла

Бойчука. Я ще тоді була молодою, щоб суперечити йому і вступитися за них.

Літографію я любила, і чомусь Михайло Григорович Різник вважав, що я маю про неї писати, покладався на мене. Я єдина з курсу відвідувала лекції з поліграфії, поступово ці лекції припинились і, на мою думку, даремно. Прикро, що студенти належно не оцінили його ґрунтовні пізнання. Ми тепер самі намагаємось надолужити знання з поліграфії. Особливо Олег Грищенко, він часто використовує поліграфію, тому він краще знає. Я володію цими знаннями теоретично, а він практично.

Михайло Григорович дуже любив літографію і навіть писав про неї. У нього було багато напрацювань, але він так їх і не опублікував, усе життя він писав про літографію, був азартною і зацікавленою людиною. У свої вісімдесят років почувався молодим і ще писав листи французькою мовою друзям у Париж. Ми почувалися ніяково, коли з ним розмовляли. Він був фанатично відданий своїй справі – поліграфії, шрифтам. Проте не приділяв увагу вбранню, ходив у старенькому одязі, але коли людина стільки знає і вміє, дуже ерудована, це викликає повагу. Тому не звертаєш увагу, в чому вона ходить.

**К. П.** Чому Ви як керівник майстерні книжкової графіки не рекомендували студентам літографію для виконання дипломної роботи?

**Г. Г.** Тому що в нас не завжди був якісний друк, по-перше, і на графіку були великі набори студентів, таким чином у навчальних майстрів не вистачало часу друкувати дипломні роботи, особливо книжкову графіку з великою кількістю аркушів. І були окремі невдалі випадки, коли друкувалися дипломні роботи, а в майстерні працювало декілька майстрів, яких зараз вже не має, і вони зруйнували роботу. Зокрема, довелось змусити Юрія Федоровича Пилипенка, який був чудовим майстром, друкувати одну половину дипломної роботи, а другу половину виконував інший майстер. Тому половина роботи вдалася, а друга – ні. Довелось втрутитись і студентові зшліфувати свої рисунки з каменів і заново намалювати. За цю роботу він отримав нагороду в себе на батьківщині в Монголії та посаду головного художника провідного видавництва. Це був такий колосальний тиск на Юрія Федоровича і велике

фізичне навантаження, а від цього постраждали студенти першого курсу, бо їм погано надрукував інший майстер. Він недовго працював у літографській майстерні, зіпсував студентам роботи, такий майстер нам не був потрібний. Тому все залежить від майстра-літографа, його якісної та сумлінної роботи. Як казав мені Микола Іванович Ткаченко, що в друці літографії немає нічого неймовірного, жодної магії, нехай вам такого не розповідають, це просто чесна послідовна робота. Потрібно не перестрибувати етапи в обробці літографії, надрукувати можна відбиток пальця, навіть дихання. Це тонка робота, і можна все зробити. Я йому повірила. Потім я працювала в академії, в Експериментальній естампній майстерні на Оболоні в літографії, тому що це єдине, що мені було доступне на той час, я не могла працювати в інших техніках. Мама мені зробила хутро з підкладкою, на яке мені потрібно було покласти руку на каміння. У такий спосіб я малювала, не відриваючи руки. З тридцяти з невеликим років я захворіла, далі все триває і може ставати гірше, якщо не лікуватись.

*К. П.* Розкажіть про Вашу діяльність у Експериментальній майстерні на Оболоні.

*Г. Г.* У 1987 році я там виготовила серію «Полісся» на величезних каменях. Ці роботи були на виставці, і в мене їх придбали для Третьяковської галереї. Чомусь майстер дуже боявся їх друкувати, звичайно, роботи були надруковані не так добре, як були намальовані. Надрукували тільки половину тиражу, не все вийшло. На жаль, я зараз нічого не маю з цієї серії, залишились порвані роботи, тільки пару відбитків. Друкував роботи Кім, він не був поганим майстром, просто був переляканий і так боявся зіпсувати роботу, надмірно переживав, що не зможе гарно надрукувати, що я навіть його заспокоювала. А серію «Полісся» я робила в пам'ять про поліських жінок з маминого села Горностайпіль, які вирощували льон, картоплю, працювали на фермі, я всюди була, бо там жили мої родичі. Якось мене посадили зверху на машину і казали, що нічого дурницями займатися, а поїхали по зерно до колгоспу, потрібно працювати. Я там малювала, й усі охоче позували. Я виконувала ці твори у

1986 році, тоді якраз всі писали і малювали про Чорнобиль, а це справді чорнобильські місця, тридцять чотири кілометри до Прип'яті. І мені здалося, що буде спекулятивно написати про Чорнобиль. Тому я назвала аркуші із серії літографій «Полісся» – «Льон», «Картопляне поле», «Вечір на фермі». Я хотіла зовсім конкретно вказати, що це Чорнобильський район, село Горностайпіль – воно дуже давнє, топоніміка така, що видно з назви. Тому я присвятила цим людям свою серію. Жінки там – вродливі, високі, ставні. Коли була літня практика на першому курсі, то Тетяна Нилівна Яблонська вирішила поїхати до моєї мами в село разом зі студентами. Вона дивувалася цим жінкам, їхній природній красі. Тетяна Нилівна багато там малювала, збрала багато фотографій з моїми родичами, так їх і не повернула. В неї був великий архів, в якому вона не могла розібратися.

Повертаючись до роботи, ще раз наголошу, що дуже багато залежить від майстра-літографа, й бажано самому студенту вміти друкувати свої роботи. Але зараз такий потік студентів, що неможливо навчити друкувати. Ми ж не Польща, де студентів мало, а майстерні розкішні. Не всі хочуть літографією займатись, для цього потрібно мати обладнання в майстерні. За радянського часу нас перевіряли відповідні органи, відбитки звіряли, камені рахували. Навіть коли розколовся камінь, шматки зберігали і повністю пред'являли комісії. В мій час нас навчалось мало, і всі, хто хотів, робили літографію. Пам'ятаю дипломну роботу в літографії, яку робив Володимир Нікітін. З нами навчався Сергій Кочерган і ми разом допомагали йому малювати літографію, коли в нього диплом не вдався у офорті. На величезних листах заліза він самотужки намагався його зробити, а в результаті в нього все стравилося і нічого не залишилося. Тому він перейшов на велике каміння літографське, і останню роботу ми йому всі малювали. Він навчався в майстерні станкової графіки. Пригадую чудову дипломну роботу Валентини Ульянової – оформлення та ілюстрації до книги Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» в манері літографії асфальт. Коли всі на той час робили твори на теми війни і революції, революції і війни, то вона обрала теми українського

фольклору. Згодом вона виконала три великі аркуші, присвячені українським пісням, на величезних каменях. Там в неї стояли дівчата, одягнені в українське національне вбрання, стильно, по-справжньому, а не сувенірно. Доволі умовні композиції з великими жіночими фігурами зі стрічками навколо з текстами пісень – архаїчними написами замовлянь, примовлянь на кшталт: «Будь здорова, як вода», «ясна, як сонце»... Можливо, весільні пісні. Дуже гарні твори в манері заливки тушшю, продряпані пером і підфарбовані бронзою, мабуть, їх придбали або зберігаються в Дирекції виставок.

Ульянова на мене справила велике враження, і я ще на першому курсі виконала літографію в манері асфальт, продряпувала малюнок. Там була зображена дівчина в хустці, яка плете мереживо, навколо подушки, простирадла, я в мамі в селі таке побачила. Ця робота дуже сподобалась Бородаю і він подарував її Тетяні Нилівні на 50-літній ювілей. І всі вирішили, що робота з дівчиною схожа на стиль Валентини Ульянової, хоча манери рисування різні.

Тоді в 1970-х роках літографія була в моді і всі хотіли її робити, бо добре малювали. Мало було охочих травити в кислоті офорти. А зараз ми не можемо собі дозволити такої розкоші, бо багато студентів перших-других курсів вивчають техніку літографії. Нам потрібно більше майстрів і раціональніше використовувати літографську майстерню.

Ще пам'ятаю, коли Вероніка Чебанік зробила завдання з книжкової графіки в літографії, а від нього майже нічого не залишилось. Після цього я сказала: «Досить, не будемо більше так ризикувати», цілий семестр малювала дівчина, а коли надрукували, було видно тільки маленькі рисочки, все стравлено кислотою. Це якраз був той проміжок часу, коли не було хороших майстрів. На початку Микола Іванович Ткаченко друкував чудово, потім, мабуть, хвороба вплинула на нього. Взагалі він був дуже відповідальний.

Пригадую, що дипломна робота у Володимира Іванова-Ахметова також була в літографії. Коли він навчався в творчих майстернях, також виготовив літографії до «Білої гвардії» Михайла Булгакова, і цинкографію

використовував. Дуже майстерно виконано фрагменти, зокрема мотиви з пейзажами Києва 1918 року.

Сподіваюся, що будуть кращі часи й підготовлені люди знаходитимуть можливість працювати такою вишуканою технікою, наближеною до рисування, вони звернуться до літографії й застосовуватимуть її.

### **3. Інтерв'ю з київською художницею-графіком Алісою Гоц (запис розмови)**

**Катерина Попович.** Чому Вас зацікавила літографія?

**Аліса Гоц.** Я навчалась у Києві у Видавничо-поліграфічному інституті на кафедрі графіки, на IV курсі разом із однокурсниками нам потрібно було здавати естамп і ми потрапили до літографської майстерні. Відтоді все розпочалось, ми стали вивчати літографську техніку і друкувати свої перші роботи. Після цього зробили свою першу виставку літографських робіт. Згодом ми переїхали до іншого приміщення за межами інституту і (я, Ніна Савенко, Тарас Коблюк і Олексій Нікітін) відкрили власну приватну майстерню – Літографську майстерню «30».

**К. П.** Хто у вас викладав літографію і хто був навчальним майстром, який друкував літографії?

**А. Г.** Викладачем літографії у нас був Володимир Михайлович Іванов-Ахметов. Коли ми навчались на IV курсі, пішов працювати лаборантом у літографську майстерню Тарас Коблюк, його навчав Василь Олександрович Юдін – викладач і майстер. Він періодично приїздив, показував, як друкувати літографії. Тарас друкував студентам, після цього ми також доєдналися до цього процесу, разом із нами був Олексій Нікітін, який також був лаборантом, після нього Ніна Савенко працювала лаборантом, так самі собі друкували літографії. Коли ми навчались на VI курсі, Іванов-Ахметов покликав із Академії (НАОМА) майстра Василя Легкого, і він нам допомагав друкувати літографії, працював на пів ставки в інституті.

**К. П.** Тарас Коблюк, Олексій Нікітін і Ніна Савенко суміщали роботу

лаборантом і навчання?

*А. Г.* Тарас Коблюк, Олексій Нікітін одночасно працювали лаборантами і навчались, а Ніна Савенко працювала вже на етапі завершення навчання, коли ми виконували дипломну роботу.

*К. П.* Чому саме літографія Вас зацікавила, а не офорт чи інша графічна техніка?

*А. Г.* В офортній майстерні завжди було багато народу, а в літографській майстерні нікого, і було цікаво розібратись самим, бо бачили багато прикладів літографських робіт із цікавими ефектами, яких можна досягнути. На практиці це виявилось складно, але що складніше, то цікавіше. Тому ми залишились і продовжували вивчати літографську техніку, намагались зрозуміти й опанувати її, що вимагало багато зусиль і на інші техніки не вистачало часу. Та літографія нас повністю задовольняла.

*К. П.* А з якими прикладами літографій вас знайомив Володимир Михайлович Іванов-Ахметов?

*А. Г.* У Володимира Михайловича було багато власних кольорових літографій, які висіли в літографській майстерні. Також він запрошував літографів з інших країн (зокрема, з Болгарії), які приїздили зі своїми роботами, влаштовували виставки, друкували й у нашій інститутській майстерні. Цікаво було спостерігати, як вони працюють. Ще я пам'ятаю, в майстерні на стіні висіла робота іноземного художника, яка нас вразила глибоким чорним тоном. Ми тоді ніяк не могли досягнути такого ефекту в інституті, тепер уже знаємо, як це зробити.

*К. П.* Ваша дипломна робота також була в літографії?

*А. Г.* Так. Моя дипломна робота була виконана в літографській техніці, тема – оформлення роману Габрієля Маркеса, а Олексій Нікітін друкував ілюстрації до неї. Усі ілюстрації та обкладинку ми зробили на каменях, техніка змішана – літографський олівець, туш, бітум і ще багато чого.

*К. П.* Чому ваша приватна Літографська майстерня «30» має таку назву?

*А. Г.* Тому що в інституті аудиторія №30 була літографською майстернею,

так ми її і назвали.

**К. П.** А де ви взяли обладнання для вашої літографської майстерні?

**А. Г.** Замовили в Польщі верстат, нам його зробили та надіслали до Києва, коли вже був верстат, довго не могли знайти камені, потім виявили їх на Художньому комбінаті Спілки художників у Києві й придбали в них залишки з майна радянських часів. Матеріали для рисування та друку замовляємо за кордоном, окрім піску, каніфолі, корунду, декстрину.

**К. П.** У якому році виникла Літографська майстерня «30»?

**А. Г.** У 2012 році відчинилась наша майстерня. Спочатку нас було четверо, потім Олексій Нікітін у певний момент припинив займатись літографією і нас залишилось троє (я, Ніна Савенко, Тарас Коблюк).

**К. П.** Які теми Вас турбують, що б хотілось висвітлювати в творчості?

**А. Г.** Мене більше хвилюють життєві теми, більш філософські, які стосуються буття.

**К. П.** Яким літографським манерам надаєте перевагу?

**А. Г.** Мені цікаві різні літографські манери, окрім асфальту. Ми не практикували асфальт, у нас все для нього є, нам колеги білоруси давно надали матеріали. Ще не прийшов час, здебільшого використовуємо літографський олівець, туш, інколи змішуємо з іншими матеріалами, зокрема, застосовуємо скипидар, який додаємо до туші на камені й виходить цікавий ефект, коли висихає.

**К. П.** Чи берете участь у виставковій діяльності?

**А. Г.** Ми брали участь у вітчизняних і міжнародних виставках – Київська Мала опера, 2013; виставка графіки «Etching Room / Lithography 30», P.ART.COM, 2016; «Еволюція. Літографська майстерня 30», галерея Educatorium, 2018; «Contemporary Ukrainian Graphics» у Ukrainian Institute of Modern Art, Чикаго, 2018; Kyiv art week від галереї «Артсвіт», Дніпро, 2019; Художній літографський музей, Тідагольм, Швеція, 2021; Print-Fest; Мистецький Арсенал та інших. Також започаткували разом з «Etching Room 1» щорічний аукціон-сейл «Цена печати», на якому в грудні перед Новим роком



продаємо свої роботи.

## 1. Інтерв'ю з київським художником-графіком Дмитром Гриценком (запис розмови)

*Катерина Попович.* Чому Ви обрали техніку літографії для дипломної роботи? Чому зацікавила саме ця техніка, а не гравюра чи офорт?

*Дмитро Гриценко.* Я з перших років студентства перепробував основні графічні техніки, які мені подобались, а розпочав з офорта, згодом робив ліногравюри. До літографії перейшов, тому що ця техніка, її специфіка і те, чим вона відрізняється від офорта, це – її живописність, легкість, мене вразили. І я відчув, що всі ескізи і роботи, які я придумую, мають бути виконані саме в літографії, а не в офорті. Офорт – більш графічна й деталізована техніка, ніж літографія, і формат там менший обирають. Ще мене захопив сам процес виконання, в офорті теж частково, важливу роль відіграє саме друк. Це не просто механічний друк робіт, а власне продовження творчого процесу художника. Саме від друку багато що залежить. Зазвичай надруковані на папері роботи дуже відрізняються, навіть стилістично, від малюнка на ескізі. У цьому великий плюс літографії. Такі твори виходять більш живі, бо проходять процеси, які ми не можемо підпорядкувати, десь висвітлити чи домалювати. Саме живість і справжність цієї техніки мені подобається.

*К. П.* Скажіть, чому Ви вирішили працювати навчальним майстром літографії?

*Д. Г.* Так життєво склалось: якщо бажаєш роботу зробити добре, то потрібно її виконати самому. Я на четвертому курсі почав виконувати літографії: одну, другу. У нас був чудовий майстер – Василь Олександрович Юдін, художник родом із Чернігова, який усе життя присвятив літографії. Він мені допомагав, навчав, пояснював основи літографії. Мені хотілося багато малювати, але я розумів, що таких студентів, як я, багато, і майстер не має такої можливості через день мені друкувати літографії, тому я вирішив сам усе робити. Загалом друк у літографії цікавий ще як технічний процес, але я друку

багато уваги не приділяв, мені була важлива сама робота, задумка і те, що художник може зробити. Щоб не вийшло так, що в роботі над літографією важливіший технічний процес друку, ніж сам твір. Літографія – це така графічна техніка, у якій процес друку найскладніший. І студент не зможе за місяць сам собі надрукувати літографію, на відміну від офорта, де друк набагато легший, де студент за пару занять може навчитися друкувати. Якщо порівнювати з ліноритом, там можна одразу друкувати, хоча є свої нюанси.

**К. П.** Отже, Ви почали працювати навчальним майстром літографії після завершення навчання чи одночасно з навчанням?

**Д. Г.** Коли я навчався, то просто собі друкував роботи, також друкував літографії своїм друзям, одногрупникам. Були активні студенти, які під наглядом майстра вчилися друкувати. Я самостійно міг друкувати роботи з допомогою Василя Олександровича.

**К. П.** Хто у Вас викладав літографію в інституті, які були методики навчання?

**Д. Г.** Викладав літографію у нас Володимир Михайлович Іванов-Ахметов. Але він викладав більш теоретично, допомагав нам зрозуміти саму техніку і намалювати ескізи, пояснював, які мають бути отримані в кінцевому результаті роботи в літографії. А Василь Олександрович відповідав за технічну частину роботи, тобто як ескізи реально втілити в літографії. Вони мали великий досвід роботи в літографії, також працювали разом, тому що були давно знайомі. І обоє розуміли, як викладати і що розповідати студентам.

**К. П.** Ви знайомі з випускниками ВПІ – художниками-літографами Алісою Гоц, Тарасом Коблюком і Ніною Савенко, які створили «Літографську майстерню 30»?

**Д. Г.** Ми не друзі, але знайомі. Ми не спілкувалися в студентські роки: коли я вступив на перший курс, вони випускалися. Зустрічалися на спільних виставках. Разом не друкували, і я не відвідував їхню майстерню. Вони навчалися в тих самих викладачів, що і я. Але я з ними не співпрацюю, ми працюємо окремо.

*К. П.* Якій літографській манері надасте перевагу?

*Д. Г.* Літографії в мене видозмінюються, зараз я не використовую чисту літографію, а поєдную з іншими техніками. Зазвичай я використовую кілька манер у одній роботі ще зі студентства, літографія не має такі широкі можливості, щоб працювати виключно в одній манері. Майже не працюю в манері асфальт, коли камінь покривають не тільки бітумом, а спеціальною чорною фарбою і малюється не як завжди від білого до чорного, а навпаки. Як у офорті, коли створюєш мецо-тинто, забивається вся офортна дошка чорним і малюється білим. Коли в задуманій роботі більше темних тонів, ніж світлих, то доцільніше застосовувати техніку асфальт. Загалом використовую класичні літографські матеріали – олівець, туш. Переважно роблю кольорову літографію, технологія її виготовлення також змінилась від радянської доби, коли використовували класичну методику і друкували з кількох каменів. Наприклад, три кольори – три камені. У цьому є два великі мінуси, по-перше, важко зробити відповідність кольорів, щоб було ідеально, а по-друге, малюють кожен колір окремо на чистому камені й не бачиш попередній колір, у цьому складність. Я малюю на одному камені, спочатку друкую один колір, потім його змиваю і, коли малюю другий колір, я бачу перший колір. І тоді відбувається збіг і малювати набагато приємніше. Зараз кольорову літографію з кількох каменів художники не в Україні точно так не роблять, це не доцільно. Тим паче, коли великий камінь, його можна шліфувати дві-три години, тому для літографа має велика значення – шліфувати три камені чи один. Це більш триваліший процес. У принципі літографія є універсальною технікою, її можна друкувати майже на всьому: на тканині, як ліногравюру, можна поєднувати з офортом. Вона дуже гнучка: якщо правильно підготовлений камінь, її можна друкувати на будь-яких поверхнях, крім крейдованого паперу.

Головне, що зараз літографія не така, як у Радянському Союзі, коли її використовували як ілюстрацію, як плакатний механізм. Зараз вона переросла в творчу станкову, друковану графіку. Можна порівняти з олійним живописом, який не використовується в ілюстраціях, має вужчий напрямок. Проте як

навчальне завдання в інституті ми використовували літографію в книжковій графіці. Мій дипломний проєкт – оформлення та ілюстрації до поезії П. Тичини «Соняшні кларнети», виконаний в літографії. Потім до мене звернулися з літературно-меморіального музею Павла Тичини, ми його доопрацювали і надрукували в більш масовому варіанті.

**К. П.** Скажіть, які теми Вас цікавлять і які ідеї хотілося б утілити в своїх творах? Що бажаєте донести до глядачів?

**Д. Г.** Загалом на сьогодні є три найголовніші теми. Кожен проєкт має спільну назву – «Портрет», «Написи» та «Розклад», лаконічні назви мають на меті не впливати текстовою інформацією на глядача та його сприйняття проєктів. Перша – це мої дитячі малюнки, коли я був маленький, намалював серію «Роботи». Тоді вийшли наївні, цікаві, на мою думку, образи. Тому я вирішив їх зробити в літографії в дорослішому віці з професійними навичками, але зберегти ту наївність. У ці твори закладено багато власних думок, і в глядачів також можуть виникнути асоціації, образи, коли вони на них дивитимуться. Я умовно називаю цю серію «Роботи», також називав і портрети, але в дитинстві я їх малював, як роботів. Над цим проєктом працюю вже 19 років, почав малювати у віці 7 років. Кожен портрет має стислу назву та сигнатуру «Портрет 1», «Портрет 2»... Нумерація має на меті абстрагувати персонажів від асоціацій із конкретними особистостями та відобразити різні стани внутрішнього портрету людини (щодня людина переживає безліч таких портретів – радість, відчай, сум, безвихідь...). На мою думку, проєкт доволі іронічний і має цікаву паралель між несвідомими дитячими малюнками та поглядом дорослої людини з набутими професійними навичками й життєвим досвідом упродовж життя.

Друга тема – це розклад, я беру розклад поліклінік із табличками ще з радянського часу, де вказано номер кабінету, години роботи, коли працює чи не працює лікар. Для мене – це символ радянського минулого, яке ще нас не полишає і донині оточує. На розклад накладаю ілюстрації – малюнки з радянського періоду, що виходить на межі абсурдності. Але також має

викликати асоціативні думки в глядача. Початок роботи над цим проєктом пов'язаний із особистими життєвими подіями. Роботу над проєктом розпочав у 2019 році до локдаунів і карантинів. Проєкт демонструє абсурд, який супроводжує нас щодня і незникаючу радянську систему та її візуальну інформацію. Поєднання різних фрагментів радянських ілюстрацій із розкладом лікарень створює симбіоз і нову сутність звичайних сюжетів радянської літератури.

Третя глобальна тема – це таблички з нашого життя, зокрема, ми їх можемо побачити в транспорті. Наприклад, ми йдемо і бачимо коло мостів або залізниці вішають таблички «Не вилазь, уб'є», мене зацікавила така табличка. Ще є така – «Не стій на останній сходинці», зазвичай у маршрутках розміщують, як на мене доволі філософська теза. Ще є третя – «Немає виходу», яка в кожного може викликати свої асоціації. Проєкт «Написи» – це звичайні таблички в різних галузях людської діяльності, які ми бачимо щодня, але вони мають не тільки прямолінійне стисле застереження. Кожен напис змінює своє значення в різних умовах і має набагато глибшу та різноманітнішу інформацію, ніж звичайне застереження, і кожен з них містить філософський підтекст і спонукає глядача до власних роздумів і асоціацій.

## **5 Інтерв'ю з київським художником-графіком, старшим викладачем кафедри графічних мистецтв НАОМА Тарасом Олександровичем Ковачем (запис розмови)**

*Катерина Попович.* Хто у Вас викладав літографію, коли ви навчались? Які були педагогічні підходи та методики у викладачів?

*Тарас Ковач.* Викладав літографію в мене на першому курсі Микола Тарасович Попов, давав завдання на вільну тему (вільна творча композиція), у першому семестрі вивчали літографську техніку – олівець, у другому семестрі – асфальт.

На другому курсі почав викладати Володимир Корнійович Любий, вивчали розмивку тушшю та кольорову літографію, виконували композицію пейзаж чи на вільну тему. На 4 курсі також була літографія – змішані техніки, яку вів Володимир Корнійович Любий. З ним було дуже цікаво. Також подобалось, як Микола Тарасович Попов коментував ескізи з теми, хоча був художником іншої генерації. Я робив дещо стилізовані графічні твори, ближче до декоративних, проте незважаючи на те, що Попов був станковист і «міцний рисувальник», він також дуже доречно коментував щодо композиції й давав важливі рекомендації. Хоча це була не його художня мова, а були йому більше до душі реалістичні композиції, але він був ерудованою людиною, вникав, у те, що ти робиш і коментував саме в твоєму ключі. А Любий, з яким були більш дружні стосунки, ніж просто викладача і студента, також висловлювався по суті. Через те, що він був практик і сам друкував літографії в Експериментальній майстерні графіки на Оболоні, тому міг надати більш точні коментарі стосовно техніки виконання, міг підказати, де тон набрати, бо знав, як це буде витримано кислотою, перекатано на верстаті. Микола Тарасович Попов також сам умів друкувати літографії. Як згадував Юрій Федорович Пилипенко, у нього були літографії – асфальти, та йому було важливо, щоб був набраний не чорний тон, а сріблястий. А майстра, який друкував його роботу, просив робити не такий сильний тиск на літографському верстаті, щоб робота вийшла більш сріблястою. Тобто Попов володів методами друку, розробив усю навчальну програму з літографії, яка зараз актуальна в академії та за нею навчаються студенти. Як розповідав Пилипенко, Попов багато чого перейняв у прибалтійських художників, був дуже потужним художником.

**К. П.** Скажіть, коли Ви навчались та були навчальним майстром, студенти обирали для дипломної роботи літографську техніку?

**Т. К.** Дуже рідко студенти обирали літографію. Один раз я друкував семестрове завдання з композиції в літографії, пам'ятаю, що це був триптих. Одиниці обирали літографію для диплому та їх друкував Юрій Федорович – кільком дипломникам із майстерні книжкової графіки, китайським студентам.

Коли я почав працювати навчальним майстром у літографській майстерні, то пропонував багатьом своїм друзям робити літографії, навіть тим, хто навчався на кафедрі живопису та на різних факультетах. Вони виконували роботи, а я їм друкував.

**К. П.** На вашу думку, чому студенти не хотіли робити диплом у літографії?

**Т. К.** Як на мене, тому що в літографії частину роботи, приблизно сорок відсотків, виконує художник на камені, а шістдесят або сімдесят відсотків – робота майстра. А коли майстер робить перекатки, він у будь-який бік може повести літографію: і підтягнути, набрати контраст, так і виконати на нюансах, стравити кислотою.

Мало робили дипломів у літографії, тому що майстри були завантажені роботою, друком навчальних завдань із літографії. Особливо в другому семестрі, коли студенти виконували одне завдання у кольоровій літографії на трьох каменях. Юрій Федорович був літньою людиною, дуже втомлювався. Тому він брав, на його думку, найкращі роботи, найцікавіші й складні для друку, тобто ставив перед собою інші завдання. Він виснажувався, не міг брати на себе багато роботи й не хотів нести відповідальність за якість значної кількості завдань. Також студенти не робили дипломи в літографії, бо їм ніхто не заохочував до цього. Коли я навчався у 2000-х роках, літографія не була дуже поширеною серед студентів, а більш затребуваними були офорт, гравюра, монотипія, тобто техніки, які ти сам міг закінчити, надрукувати. А в літографії ти не володієш процесом, здаєш камінь друкувати літографові й не знаєш, який відбиток отримаєш. Проте в радянських часах літографія була популярною технікою для виконання дипломних проєктів, робили великі формати.

**К. П.** Ви особисто працювали в техніці літографії, коли були навчальним майстром?

**Т. К.** Небагато, але працював. Я спочатку пішов працювати в літографську майстерню, бо планував заповнити цю нішу, навчитись процесу виконання літографії – травленню, накочувати фарбу, бо я не володів технікою друку. Скористався цією можливістю спробувати. Проте було багато завдань для

майстра літографії, я був матеріально відповідальним, потрібно було отримувати фарби, матеріали для друку літографій. Власне, залишалось мало часу на власні роботи, тому літографських естампів у мене мало.

*К. П.* Ви експонували свої роботи на виставках?

*Т. К.* Так, зокрема брав участь у конкурсі графіки «Міні Принт» у Барселоні у 2000-х роках.

**6 Інтерв'ю з київським художником-графіком, доцентом кафедри графічних мистецтв НАОМА, народним художником України, дійсним членом Національної академії мистецтв України Василем Євдокимовичем Перевальським (запис розмови)**

*Катерина Попович.* Почнемо з навчання в Київському державному художньому інституті (КДХІ). Хто у Вас викладав літографію і які були методи навчання?

*Василь Перевальський.* Коли я навчався в інституті, у нас літографію викладав Василь Ілліч Касіян. Оскільки з технікою літографії ми не були обізнані, то перше заняття було ознайомчим. В оповіді професора, вже знаного видатного художника-графіка, все було відкриттям: і диву подібне винайдення “хімічного друку”, і особистість Зенефельдера, і сторінки злету мистецтва світової літографії та її роль і місце в мистецтві українському. Викликало захоплення саме таємниче обладнання інститутської навчальної майстерні-лабораторії з потужними друкарськими верстатами, які працювали тут з 1924 року. Про призначення окремих пристроїв розповідав професор, а принцип їх роботи звичними рухами демонстрував навчальний майстер. Ним виявився невеликого зросту чоловік – Кузьма Максимович Машталер. Його швидкі, точні рухи приковували увагу, і одразу відчувалося, хто тут господар. Василь Ілліч із особливою прихильністю наголосив при знайомстві, що в Україні немає такого другого майстра і успіх кожного в опануванні манерами літографії залежить від старанності в дотриманні його вказівок. Водночас лагідно, з характерним прищуром, усміхаючись до майстра, додав, що в Кузьми



Максимовича непорозумінь зі студентами не було від заснування цієї майстерні, яку він же, разом з іншими, і започаткував. Про тих інших, зокрема Василя Кульженка, згадувати тоді було заборонено. Наприкінці заняття було сказано, що вивчення техніки літографії почнемо зі звичного – рисування олівцем, але не графітним, а виготовленим із сажі з домішкою сала, й уже не на папері, а на оцих каменях, відшліфованих нами за допомогою шановного Кузьми Максимовича. Велів кожному принести невеличке дзеркальце, “у кого яке є, бо будете рисувати кожен самого себе – автопортрет”. Кузьма Максимович допоміг нам дібрати придатні для манери рисування олівцем (літографським стержнем, пізніше використовували склограф – жирний олівець у дерев’яній оправі) камені й відшліфувати їхню поверхню просіяним через калібрувальне сито піском за допомогою спеціального залізного круга з ручкою. Корнували відшліфований камінь, робили робочу поверхню шерехатою, зернистою також піском (краще не річковим, а яружним, з гострішими гранями). Різного калібру штучних абразивів не застосовували. Машталер не лише здавався незамінним, а й був таким насправді. Інколи працював із помічниками, але зазвичай усе відповідальне робив сам. Його всі шанували, а особливо шанобливо до нього ставився Василь Ілліч, казав: «Коли у Вас буде ювілей, будемо файно відзначати». Літографська майстерня в КДХІ почала працювати 1924 року, з того часу, як почалось навчання на вул. Смирнова-Ласточкина 20. Із 1927 року в інституті викладав Касіян, також викладали літографію у 1920-х роках Юнг, Плещинський, про що написали у спогадах випускниці інституту Софія. Прохода-Плещинська та Віра Бура-Мацапура. Остання розповіла, як ходила по пісок аж до Дніпра, бо сказали, що потрібно знайти дуже дрібненький, аби зробити літографію з тонкими тональними градаціями. Вона такий пісок знайшла і отримала похвалу від професора. Їй подобались його викладання і прагнення допомогти студентові не лише порадами, а й необхідними якісними матеріалами, привезеними з Праги.

Василь Ілліч Касіян вів у нас три завдання з літографії, й

нарисувати автопортрет було одним з найцікавіших. Ми старались зробити його на великих каменях, голова була трохи менше натуральної величини, зокрема в мене. Наступним завданням було створення композиції в манері асфальт. Я обрав тему за мотивами поезії Тараса Шевченка «Причинна». Не знав, що Василь Ілліч також робив раніше ілюстрацію на цю тему. Може, тому він із такою увагою поставився до того, як я виконую композицію, як шукаю образ нещасливої дівчини. Моя робота була, звичайно, слабенькою порівняно з класичним твором вчителя, але процес роботи виявився цікавим і повчальним. Василь Ілліч віртуозно, за кілька хвилин, показуючи на аркуші паперу, як дівчина навмання пробирається крізь хащі верболозу, майже зробив завершену композицію. Він був для нас взірцем мистця, закоханого у свою професійну справу, зразком унікального працелюба і українського патріота. Було в нас ще одне цікаве завдання – зробити плакат у техніці літографії. Я виконав плакат із словами: «Матерям війни ненависні», зобразивши скульптурну групу «Мати і дитина» автора Костянтина Меньє. Касіяну вирішення теми сподобалось, і він порадив показати роботу в редакції плаката видавництва «Мистецтво», додавши: “А може, й надрукують”. Я так і зробив. Художньому редактору Віктору Яланському робота прийшлась до вподоби, проте художня рада її відхилила. Професор Касіян привчав нас до практичності, до реалій життя. Ми ставились до навчальних завдань дуже відповідально, прагнули до художньої й технічної довершеності. При Касіяні ми вивчали різні літографські манери, бо сам викладач був майстром цього виду мистецтва.

Василь Ілліч уславився також як чудовий, неперевершений технічно і художньо, майстер деревориту та лінориту. На особливу увагу заслуговують майстерно гравіровані портрети Тараса Шевченка. Також і офортом володів чудово, про що свідчить його твір великого розміру на тему «Розп'яття Христа», який він раніше не міг експонувати на виставках через антирелігійну істерію. Тільки на його останній прижиттєвій персональній виставці я побачив цей шедевр і здивувався майстерності виконання цього драматичного твору. Якби не знав, що це робота мого вчителя, то міг прийняти її за твір руки або

кола Рембрандта. Він був майстром класичного рисунка в літографії та гравюрі, навчав жартуючи: «Моделюйте форму штрихом так, щоб по ньому могла пролізти муха від вуха до вуха», тобто щоб лінія “ліпила” форму, об’єм. Хоч не всім ця манера подобалась, бо звивисті категоричні штрихи асоціюються, як жартували, зі “шмаганням батогом”. Касіян навчався в Празі у відомого Макса Швабінського, був одним із його улюблених учнів, і культуру класичного рисування та гравірування прагнув утвердити в українській мистецькій школі. Певний час після закінчення академії залишався у Празі. Йому дали квартиру, роботу, він брав участь у виставках уже як відомий європейський художник. Адже він часто виставлявся, коли ще навчався, і нам, своїм студентам, теж радив брати активну участь у художньому житті, “бо хто ж це має робити за нас”. Проте його тягло в рідну Україну, тому 1927 року амбітний молодий художник повернувся, щоб підносити українську культуру до високого європейського рівня. А коли приїхав, то почувався самотнім, йому було тут некомфортно. Люди дуже бідували, навіть коли йшли на парад, то ставили його, вишукано одягненого, в глибину гурту, “аби своїм європейським лоском не ганьбив пролетаріату”. Він зазнав багато принижень. Перед Другою світовою війною його звільняли з роботи як буржуазного націоналіста, проте після того, як під час евакуації в Самарканді зробив серію антифашистських політичних плакатів, серед яких і знаменитий «До бою, слов'яне!», та низку інших актуальних творів, у 1947 році йому дали звання академіка, відкривши дорогу до владних структур.

Викладаючи літографію, Василь Ілліч поєднував цікавий коментар із рисуванням олівцем чи ручкою, показував, як би він вирішував цю тему, і студентам було вельми цікаво спостерігати за унаочненням принципу художньо-технічного вирішення. Але молоді та амбітні максималісти нечасто зупинялися на запропонованому професором варіанті. Були 1960-ті роки – ідеологічна «відлига», час сміливого пошуку нових виражальних засобів, пробудження до національного відродження. Василь Ілліч тримався засад реалістичної академічної освіти, “передачі правди життя”. Касіян чудово

формулював свої думки, писав про мистецтво і мистців, та перемагало в ньому єство художника, – рисував навіть сидячи в численних президіях. Викладав і спілкувався з усіма лише українською мовою (із галицьким колоритом, збереженим від дитячих років). А коли йшлося про анатомічну грамотність – уживав латинську термінологію, – від навчання у Празі. Міг спілкуватися і польською, італійською, німецькою, чеською мовами. Спонукав і нас, студентів, присоромлюючи, до сумлінного вивчення хоч однієї іноземної мови. Та ми тоді, відмежовані від світу “залізною завісою”, не відчували в цьому потреби. Не пам’ятаю, щоб він роздратувався від того, що студент обстоює свою позицію. Навпаки, діалог ставав цікавішим, бадьорішим. Не терпів надмірної деформації форм: – “А ви одружилися б з такою? А груди? Це ж два плюси! Вони відштотвхуються. А чого це дівчина у вас як водою облита... то ви молодий хлопець, та дуже придивлялись, бганки на цій одежині будуть отакими (рисував). Намітьте всі, а залиште одну-дві, найвиразніші. Уважно вивчайте натуру, запам’ятовуйте, щоб знати тіло людини, як знаєте куб, щоб із пам’яті чи за уявою зображувати постать у будь-яких ракурсах... спостерігайте за життям”. Для кращого засвоєння принципів правдивого відображення природи відсилав до творчості класиків європейського мистецтва, називаючи їх імена і прізвища незвично, – так, як вони звучать на їхній батьківщині... Збереглись кілька блищ-начерків, виконаних майстром у процесі консультування моїх навчальних завдань.

**К. П.** Василю Євдокимовичу, розкажіть про діяльність художників після завершення навчання у художньому закладі.

**В. П.** Літографія, коли ми вже вийшли з інституту, виявилась дуже затребуваною. У Київському художньому комбінаті монументально-декоративного мистецтва був величезний графічний цех, у якому стояли на столах спеціальні підставки для літографських каменів середніх розмірів (50x45, 60x50) для рисування портретів. А портретів потрібно було дуже багато. Організація «Укркнига-поштою» замовляла виконання портретів літографським способом графічному цеху і розповсюджувала їх у навчальних

закладах тощо. Авторські роботи друкувалися доволі великим (500 примірників) накладом. Під портретним зображенням вміщували текстову вставку, в якій зазначалось, хто портретований і за які заслуги. Тематика портретних зображень була строкатою: портрети визначних учених, письменників, художників, композиторів, видатних мандрівників, мореплавців, відомих історичних діячів, славетних воєначальників і героїв бойових дій і, звичайно, діячів чинної влади та інших. За виконання чорно-білого портрета в техніці літографії платили триста–чотириста карбованців (середня місячна зарплата становила на той час близько ста карбованців). Замовлення на портрети давали всім, хто хотів, членам Співки художників і тим, хто міг рисувати. Кожен мав право отримати хоча б один портрет на місяць, а якщо портретист хороший, то за потребою відповідальні портрети давали можливість і більше зробити. Тобто для художників це була відчутна підтримка. Крім літографій портретного характеру, робили й творчі літографії – тематичні композиції для розвитку мови дошкільнят, казкові мотиви, сюжетні зображення для шкіл, училищ тощо. Створювалися справжні мистецькі естампи високої якості й працювали над ними художники різних стильових уподобань. Превалював напрямок класичний, реалістичний, який був зрозумілий для дітей, оскільки функція цих естампів була найчастіше пізнавальною.

Щороку до визначних дат у цеху графічних мистецтв готувалися ювілейні альбоми естампів. Такі естампи коштували сімсот–тисячу карбованців і більше, залежно від складності сюжету, формату, кольоровості та якості. Альбоми випускались упродовж кількох років роботи Експериментальної естампної майстерні на території Києво-Печерської лаври і графічного цеху Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва (ТВО “Художник”). Було надруковано кілька альбомів за мотивами життя і творчості Тараса Григоровича Шевченка, над якими працювали Касіян, Дерегус і багато талановитих молодих художників, які згодом стали окрасою української графіки. Вони робили ілюстрації до поезій українського генія в усіх техніках друкованої графіки.

Гарний альбом був випущений до ювілею Лесі Українки. Два альбоми було присвячено 1500-літтю міста Києва. Випускались альбоми й за ініціативою художників. Мистець Прокопенко Микола Антонович запропонував видати альбом до ювілею Івана Семеновича Нечуя-Левицького, а оскільки це була зустрічна пропозиція і не могли гарантувати наклад п'ятсот примірників, то обмежились вдвічі меншим. Коли менший наклад, то, відповідно, й гонорар мистцям менший. Проте художники (Микола Компанець, Анатолій Базилевич, Микола Прокопенко, Василь Перевальський) прагнули вшанувати улюбленого письменника і були задоволені, що вдалося видати цей альбом. Ідею альбома розробив знавець творчості Нечуя-Левицького Сергій Хаврусь, директор літературно-меморіального музею письменника в Стеблеві. Мистці їздили в музей Нечуя-Левицького, ознайомились із музейними реліквіями, відвідали місця, які надихали майстра слова. Тобто була можливість видавати художні альбоми за ініціативи самих художників. Художня рада була відповідальна, проте й дуже рахувалася з художниками. Жодна робота без художньої ради не могла бути прийнятою, затвердженою, все проходило через протокол засідання художньої ради, яка суворо підходила до оцінки художньої якості робіт. Завертали на доопрацювання роботи навіть маститим художникам, що було на користь усім. Не можна сказати, що рада просто так чіплялась. Продукція тиражна і потрібно було й замовникові також догодити, врахувати його критерії. А «Укркнига-поштою» контактувала зі школами, були і педагогічні вимоги. У військових закладах свої критерії до видань, які потрібно було враховувати, але художнього рівня це не знижувало. Вимагалось, щоб твори мали більш реалістичний характер. Проте слово художника було вирішальним, ніхто не нав'язував йому речей, які були б несумісні з художньою творчістю. Усі альбоми, ювілейні та інші були художні, тобто основна вимога – художність. Безперечно, межі існували, абстракціонізму не могло бути, бо портрети мали бути схожими. Перша вимога – схожість, друга вимога – трактування форми грамотне, художнє. Звісно, на твори накладалась певна печать замовника, до портретів розроблялися спеціальні еталони.

Відоміші портретисти, які могли виконувати еталонні портрети, розробляли композицію типового зображення. Могли бути додаткові аксесуари – орнаменти, віньетки, інструменти чи ще щось. І, відповідно, кожен рисував свого портретованого, вписуючи зображуваного у рамки цього еталону. Серія мала бути цілісною, єдиною. А коли альбоми робили, то обумовлювали тільки розмір альбома і формат (горизонтальний, вертикальний, квадрат). Теми естампів розробляли мистецтвознавці, їхня робота також оплачувалась. Теми згідно з такими планами розбирали художники, які кому подобаються, і працювали.

А наприкінці активного функціонування графічного цеху комбінату напочатку 1990-х років, коли розпочалось будівництво та відкриття нових церков у селах, до релігії почали ставитись лояльно, кількість віруючих зросла, то почали друкувати також альбоми церковного характеру. Навіть ікони випускали, причому кілька ікон зробили дуже пристойних, надрукованих на папері з використанням бронзи та можливостей кольорової літографії. Люди не всі заможні, щоб купувати дорогі ікони з позолотою, писані художниками олійними фарбами. Водночас це був один із видів творчості сакрального храмового мистецтва і підробіток. Зокрема, чудову кольорову літографію – ікону «Георгій Змієборець» зробив Георгій Якутович (це був його патрон – Георгій Побідоносець, Юрій Змієборець), виконав її на замовлення комбінату. Оскільки це улюблений образ художника, то він зробив дуже скрупульозно вершника на коні зі списом і змієм в реалістичній манері, щоб була близька народу без особливих формальних пошуків, але дуже доботно. Й інші художники також робили дуже цікаві ікони, доботно і якісно. На жаль, графічний цех припинив своє існування, через те, що організація «Укркнига-поштою» перестала функціонувати як замовник. Тому через брак замовлень графічний цех було скасовано, всі верстати друкарські, обладнання списане. Повністю придатного обладнання і каменів просто не стало, кудись усе поділося.

З нагоди спогаду хотів знайти хоч якусь конкретику про київський

художній комбінат Спілки художників у інтернеті, та знайти майже нічого не вдалося. Є згадки, що геній українського мистецтва Іван Марчук на початок кар'єри працював на комбінаті, про це ж ідеться і в біографіях багатьох інших художників-графіків і мистців різних спеціалізацій. Комбінат занепав і звинувачувати нема кого; причина така, що комбінат Спілки художників обклали такими податками, які все поглинають. Чим більше робить комбінат, тим більше податок, залишаються гроші на зарплату і жодних резервів для розвитку. Замовлення пристойні почали робити приватні фірми, бо в них менші накладні розходи, і це зруйнувало комбінати в багатьох містах. Комбінати є, але на них майже нічого не виробляється членами НСХУ і, зокрма, КОНСХУ. Трапляються поодинокі замовлення з монументального мистецтва, з лиття скульптури тощо. А раніше серед найпотужніших був цех графічних мистецтв. Окремо функціонував цех агітплаката із розвиненою технікою виготовлення малотиражної плакатної продукції способом шовкографії (трафаретний друк). У цеху працювало багато талановитих мистців, котрі свідомо творили мистецтво українського національного плаката. Прикро, що залишилися тільки стіни.

Тепер художники-графіки такого осередку для творчості й стабільного заробітку не мають. А тоді будь-який мистець, член графічної секції Спілки художників мав гарантований заробіток, крім тих, кому це було нецікаво. Наприклад, Олександр Данченко зосередив увагу на станковій (вільній) і книжковій графіці й у цеху майже не працював, Олексій Фіщенко виготовляв кольорові лінорити, які купувались на виставках і йому не було потреби заробляти в комбінаті. Георгій і Сергій Якутовичі в цеху працювали із задоволенням, брали замовлення і виконували чудові художні твори. Мало графіків, які не користувалися такою можливістю там працювати. Я довгий час не йшов у цех, бо вважав, що книжкова графіка вищого рівня. Мені художники-товариші запропонували й дали спочатку роботи в альбомах, а потім я гравірував естампи. рисував портрети. Літографський портрет я робив практично за один-два дні. Потім мене ввели в Художню раду і навіть



пропонували головою ради зробити, але парторганізація відхилила: безпартійний. З цієї ж причини довелося піти і з посади головного художника видавництва “Радянська школа”.

Були альбоми, пов’язані з народною творчістю, побутом, пісенністю. Зробили також цікаві альбоми, присвячені українському одягу, художники над ними із задоволенням працювали. В той час я зробив кілька ліноритів до «Лісової пісні» Лесі Українки. За кілька років роботи в цеху в мене зібралось багато ілюстрацій до «Лісової пісні», і видавництво “Веселка” видало книжку з моїми гравюраами. Я дуже люблю цей твір. Він багатьма художниками ілюстрований, проте не всі роботи видано. Зокрема, Олена Сахновська виготовила унікальні дереворити, Іван Їжакевич також робив ілюстрації аквареллю і гуашшю, Василь Ілліч робив офорт із Мавкою і Лукашем для альбома, дуже багато створив чудових офортів до “Лісової пісні” Михайло Дерегус.

Була ще цікава можливість в цеху – видавати альбоми естампів якогось відомого художника. Наприклад, на мою пропозицію були видані офорти Дерегуса. Дяка, що він погодився, бо при тиражуванні дошки офорта з акватинтою швидко зношуються. Його офорти надруковано невеликим тиражем – п’ятдесят примірників, у кожному альбомі було, здається, приблизно двадцять п’ять естампів, чорно-білих і кольорових. Михайло Гордійович – офортист першокласний, неповторний майстер офортів із акватинтою. Технологія така: металева пластина розміщується в спеціальному офортному ящику, де пил асфальту чи каніфолі рівномірно осідає на її поверхню, запилюється, потім підігрівається, пил прилипає до металу, згодом на пластині рисують лаком і травлять у кілька прийомів. У такий спосіб протравлюється пластина все глибше і тональність з кожним новим травленням стає все сильніша і сильніша. Готові офорти нагадують розпис аквареллю. Дерегус любив не розсіювати акватинту рівним шаром, а брав малі й великі крупинки каніфолі в пучки і розсипав їх по дошці згідно із творчим задумом; утворювалися дуже ефектні фактурні плями. Це надавало офортному аркушу

особливої нерукотворності, емоційного забарвлення, зокрема й ілюстраціям до «Лісової пісні», яких у альбомі було кілька. Дуже добре, що був виданий альбом за життя Михайла Гордійовича, підписаний ним цілий наклад авторських офортів.

Практика популяризації мистецтва графіки йшла ще від Тараса Григоровича Шевченка, який задумав офортну «Живописну Україну». Але українські пани були ледачі до меценатства, не зібралося грошей передплатників мистецтва, щоб дати можливість Шевченку продовжити роботу над «Живописною Україною» і зробити твори на нові теми – українських пейзажів, побуту, історії, навіть казкових мотивів і легенд. Тому вийшло друком тільки шість офортів, зроблених Шевченком, але ж вони були, як чисто офортні художні твори, перші в Російській імперії. Тому ми хотіли робити щось подібне до авторських альбомів, на жаль, на альбомі Дерегуса все й закінчилось. У цеху було багато верстатів друкарських, офортних, кілька верстатів «Краузе», так звані позолотні преси, практично вічні. Якщо в них якась деталь зношувалась, то вона легко замінювалась. Їх було не менше шести. Коли комбінат їх списував, я запропонував, щоб академія забрала верстати, але вони були списані як непридатні, тому не можна було їх отримати в навчальний заклад. Куди вони поділись, я не знаю. Якщо вони пішли на переплавку як металобрухт, то це сумно. Залишався і фонд робіт, не знаю їх подальшої долі, але зараз у інтернеті можемо натрапити на рештки продукції, що виготовлялась у київському комбінаті. Там продаються живописні та графічні роботи. Зокрема, можна придбати портрети (козацьких полковників, письменників, окремі тиражні літографії до альбомів, лінорити. Ціна пристойна, десь 90–170 доларів за аркуш багатотиражного естампа, певно, знаходяться покупці. Зокрема, виконані мною портрети Лесі Українки та Тараса Шевченка в літографії взяли до Музею книги та друкарства й Літературного музею. Такого типу графічні портрети потрібні для створення тематичних музейних експозицій. Літографії потрапляли до шкіл, дитячих садків. Як правило, ця паперова продукція в них довго не затримувалась, швидко зношувалась. Як

художні твори авторські друковані аркуші замовниками не пошановувались. Але ж у цеху було створено багато оригінальних графічних творів високої якості.

Хочеться згадати талановиту Лідію Треммері, яка приїхала до нас з Бельгії з батьками. Вона звикла до французької мистецької школи, їй близькі Анрі Матісс, Пабло Пікассо та інші, і вона важко входила як мистець в художнє середовище нашої школи. Її питали: «Хіба це зображений півень?», а вона відповідала російською мовою з акцентом: «А почему это не петух? У него гребень есть, лапки есть, крылья есть и раскрашен, как петух. Какие у вас претензии?». Хоч вона художній інститут у Києві закінчила, та все ж школа в неї залишилась французька. Умовляли замовника прийняти роботу. Але дехто знав, що вона творчо працює над серією літографій, а друкує їх (сам мені признався) першокласний майстер-літограф, сміливець із політкоментарів «на злобу дня» Діма Божко. Вони одружилися. Віддані мистецтву літографії, вони були відданими одне одному й у подружжі. Лідія Альбертівна шанувала Дмитра, відкриту, щирю людину, винахідливого майстра-літографа, свідомого українця, а він так багато зробив, аби піднести на щабель слави свою кохану талановиту дружину як першого майстра модерної літографії України. Він пишався її творчими успіхами і був, вважаю, справжнім співтворцем. Це стало завидним явищем новітньої тоді української літографії, а його, Дмитра Божка – непошанованим досі подвигом. Скільки гіркоти довелося випити цій милій добрій жінці від зверхності апологетів соцреалізму! Але тепер це – класика української кольорової літографії. Донька Лідії Альбертівни видала альбом про творчі літографії своєї матері, на які стає все важче натрапити в інтернеті, бо естампи дуже малотиражні й уже осіли в колекціях шанувальників. І як добре, що працював тоді графічний цех із майстернею літографії й люди, здатні за будь-яких обставин творити добро. Прийшов час, коли можна було вільніше працювати і створене демонструвати на виставках, але, на жаль, рано обоє пішли у засвіти.

У літографії працював і відомий живописець Микола Глущенко, але

чудова серія літографій “Ню” була створена ним у Франції. Він, мешкаючи в Парижі, працював також у західноєвропейській стилістиці. Повернувшись до Києва, мусив, аби потрафити вимогам художніх рад, переробляти звичну манеру енергійного кольоропису на “соцреалістичну” – в дусі коричневого російського передвижництва. Доживши до часу, коли вже можна було писати вільніше, він збирався спалити свої ненависні коричневі роботи. А літографії з французької серії “Ню” згодом вийшли добіркою альбомного формату в Києві й майже одразу стали рідкістю.

**К. П.** Скажіть, художники в художньому комбінаті самі обирали, в якій графічній техніці працювати? Їм вказували, в якій техніці серію виконувати?

**В. П.** Із цього приводу проблем особливих не виникало. Приміром, усі знали, що Треммері гравюр не ріже, то їй і не пропонували. Знали також, що вона працює в стилістиці мистців кола Матісса, – то й пропонували не портрети чи складні тематичні композиції, а властиві їй таланту казкові сюжети для малюків. Звичайно, кількома роками раніше емігрантка Треммері, як невинна формалістка, не мала б жодних замовлень. У художній раді були різні художники, зокрема, Лев Призант, Валентин Сергєєв, Микола Компанець, Надія Лопухова, інші та представник замовника і керівники цеху, комбінату. Художники, члени ради, були толерантними до авторів-колег, розумілись на художній творчості, самі працювали в різних стилістиках і їхнє слово було вирішальним, коли стосувалося питань художньої якості. Склад ради із часом змінювався. Я також певний час був у художній раді; не пам’ятаю ситуацій скандального характеру. Роками напрацьована система влаштувала як наших художників, так і замовників і розповсюджувачів виготовленої продукції друкованої графіки. Праця художника-графіка оплачувалась пристойно. Зокрема, порівняно з розцінками в державних видавництвах, а інших тоді й не було, за п’ятсот карбованців доводилося оформляти цілу книжку з ілюстраціями, а у спілчанському комбінаті можна було отримати цю суму за виготовлення одного-двох портретів зі світлини впродовж одного-двох днів. Кожна робота, як авторська, обов’язково підписувалась художником, а

тиражування відбувалось під його наглядом, і назву також потрібно було написати власноручно. Друкувалися естампи накладом переважно 500 примірників, але інколи наклад подвоювався. Оформлювались ці альбоми художниками-оформлювачами, шрифтовиками, які робили це в матеріалі, або переводились в літографію. Наприклад, Юрчишин кілька альбомів оформляв – Шевченка, декабристів, а оформлення до альбома Нечуя-Левицького я робив у гравюрі – текстове, оправа, коробка і під кожним сюжетом краєвид із підкладкою був надрукований. Я робив, так би мовити, його Батьківщину. А також авторський колектив і хто друкував – все це було вигравіровано і пристойно оформлялось, з великою відповідальністю. Кілька альбомів оформляв В. Я. Чебаник, зокрема до 1500-ліття Києва. Були фундаментально виготовлені естампи в техніках – літографії, офорту, ліногравюри. Дереворит майже не використовувався, тому що епоха деревориту завершилась ще у 1930-х роках, бо навіть дошку до деревориту рівеньку важко було дістати і, як правило, вони невеликого формату. А альбоми найменші були формату А-3.

Жаль, що так сталося, але якби знайшлися активісти справи пропагування графічного мистецтва, то можна було ще його відродити і воно було б комусь потрібне, і корисне художникам-графікам, які закінчують академію. Багато випускників стають безробітними, тому що виставкова графіка майже не купується. А книжкова графіка в естампі не робиться, бо вона дорожче коштує і приватні видавництва не хочуть брати на себе зайві витрати. Таким чином, книжкова графіка ледве жевріє, і то тільки дитяча книга – від дошкільного до молодшого шкільного віку книжка ілюструється. Для дітей середнього шкільного віку книги майже не ілюструються, а книги для дорослих – тим більше. Держава про це не дбає, а раніше державні видавництва на їх друк закладали багато грошей. Тепер, на жаль, цього немає, а книжкова графіка у вигляді книги для дорослих припинила свій розвиток. Естампна станкова графіка – від виставки до виставки, але також потім із творами нічого не зробиш і вони залишаються у художника, а робота над ними копітка й тривала у часі, тому естамп також потроху починає згасати.

**К. П.** Скажіть, яка графічна техніка була найпопулярнішою у 1950-1970-х роках?

**В. П.** У 1950-х роках, особливо в першій їх половині, поза конкурсом превалювала техніка літографії. Ця рисувальна техніка найкраще відповідала вимогам єдиного тоді творчого методу соціалістичного реалізму. В зображенні ідеалізованої дійсності багатотонавою літографією добивались фотографічної ілюзорності, правдоподібності. Саме цього вимагали комуністичні функціонери. Лінорит і дереворит, зі своїми грубими штрихами та чорнотою плям «пасли задніх». У 1960-х роках серед тиражної друкованої графіки, яка випускалась цехом графічних мистецтв ККМДМ, літографія також була на першому місці як найдешевша графічна техніка великих виражальних можливостей. Літографських каменів було достатньо, і, звичайно, ця техніка була найрозповсюдженіша, а за нею – лінорит. Офорт виконувався набагато рідше, бо дорожче коштував, що збільшувало вартість альбомів, які випускалися. Ксилографія після репресій 1930-х майже зникла. Ці альбоми тепер рідкість велика, їх важко тепер знайти. Якщо взяти творчу виставкову графіку, то в 1950-х роках літографія була досить розповсюджена, бо близька до натуралістичного трактування, вона м'яка, передає натуру, подібна до графічного рисунку і вона була прийнятна для народу. Як нібито казала Клара Цеткін: «Искусство должно быть понято народом», а в нас розуміли – «понятно народу», тобто потрібно наближатись до фотографії, соцреалізм вимагав реалістичного переконливого трактування, наче так воно в дійсності було. Хоча це цілковито вигадано, як у Яблонської «Хліб», де вона робить працю щасливою, всі сміються та радіють. А насправді робота в колгоспах була рабська, підневільна, де за трудовень майже нічого не платили. Тобто літографія активно використовувалась в 1950–1960-х роках, потім вона стала нецікавою для художників. Почав підніматись офорт, привабливий тим, що в нього є багато моментів нерукотворності і художності, яка йде від самої техніки. Тому в 1970–1980-х роках офорт став переважати, а лінорит як класична техніка почав позиції втрачати, був незатребуваним на виставках. Це

було пов'язано, з одного боку, з політикою, розвитком суспільства, смаками, які насаджувались часто владою, а з другого боку – із можливістю працювати в тій чи іншій техніці. Як працювати художнику в літографії, якщо в нього немає каменів? І не мав він права за радянської влади в себе в майстерні тримати камені й літографське обладнання, за це можна було потрапити до в'язниці. Звинуватити, що він хоче документи чи гроші друкувати. Камені були тільки в навчальному закладі та літографському цеху під суворим наглядом – підписані та пронумеровані. Цей матеріал був недоступний художникам по суті для виставкової роботи, а щодо деревориту – не було матеріалів, і гравюра була знищена, як техніка, що ніби провокувала художника на формалістичні пошуки. Навіть російські художники, як, наприклад, В. Фаворський частково припинили працювати в гравюрі, а те, що робили, було ближче до кондового реалізму, зокрема, його твір – «Слово о полку Ігоревім» тощо.

В Україні гравюра на дереві відійшла на другий план. Наприклад, працював Костянтин Козловський, і то робив пейзажики або ескібриси. У книжковій графіці гравюра на дереві існувала до недавнього часу, бо вона природно лягає в книгу, її можна вставляти з текстом і друкувати з оригінальних дощок автора. У 1960–1970-х роках були випадки, коли з авторських дощок друкували цілий тираж книги, багатотисячний. Зокрема, ілюстрації до твору «Тіні забутих предків» Георгій Якутовича друкували з дощок, але дерево не стійкий матеріал й довелося друкувати з кліше. Я різав на пластику «ноляр», це поліграфічний пластик, який випускала ФРН для гравірування тонових кліше на поліграфічній машині «варіоклішограф». Трилогія Дмитра Бедзика про Лемківщину «Украдені гори» була надрукована безпосередньо з моїх авторських кліше способом високого друку. Потрібно було гравірувати без поправок.

**К. М.** Скажіть, а в Експериментальній естампній майстерні на території Києво-Печерської лаври художники також виконували замовлення, як у Художньому комбінаті, чи працювали творчо?

**В. П.** Так, це була творча Експериментальна майстерня, туди міг будь-хто

із членів Спілки художників прийти надрукувати свою роботу. Зокрема, Василь Касіян і Георгій Якутович друкували свої твори, багато художників користувалися послугами майстрів, а також самі друкували. Друкарями працювали майстри високого класу (Михайло Кислюк, Ігор Саратовський та інші). Але вже тоді там пробували робити на замовлення ювілейні альбоми тощо. Проте я бачив лише процес виготовлення відбитків із авторських дощок творчих робіт Касіяна, Якутовича, Гавриленка, Данченка, не причетних до замовної продукції. Потім, коли організували графічний цех при ККМДМ, усі друкарські процеси виконувались тільки після того, коли вже є замовник, під нього складали план, визначали терміни виконання. Потім «Укркнига-поштою» всю продукцію своєчасно розсилала замовникам.

Нова Експериментальна майстерня була відкрита у вставці між будинками на Оболоні. Спочатку там художники робили багато експериментальних творчих робіт для виставок. І там також були майстри, які друкували, зокрема, Володимир Любий, майстер-універсал, який міг і літографії друкувати, і офорти, і високий друк – ліногравюру. Згодом активність художників зменшилась і не було потреби цю Експериментальну майстерню тримати. Там була і літографська майстерня. Тоді, коли вирішили цю майстерню ліквідувати, я працював на кафедрі графіки у Видавничо-поліграфічному інституті НТУУ (КПІ) й у секретаріаті СХУ. Щоб цінне майно – літографські камені, літографський верстат десь не пропали, Спілка художників уклала договір з ВПІ НТУУ (КПІ) про передання на кафедру графіки обладнання для літографії з умовою, що там матимуть право працювати і художники-графіки, члени Спілки художників. Це обладнання використовується багато років, у літографській майстерні інституту виконуються навчальні завдання, експериментальні роботи. Члени НСХУ також можуть прийти зі своїми матеріалами і використовувати камені та обладнання, друкувати самостійно або домовлятися з майстром-друкарем.

**К. П.** Скажіть, як правильно вживати термін – літографський і літографічний?



**В. П.** Я трохи цікавився цим питанням. Може бути і літографський, і літографічний, залежно від того, про що йдеться. Наприклад, літографська техніка, літографський олівець, бо ним користуються літографи, літографський відбиток – відбиток літографії, літографська фарба – так звикли казати. Тут потрібні поради мовників. Я не готовий впевнено визначити, який і коли термін правильно вживати. Якийсь нюанс є, хоч на практиці слова використовують як синоніми. Літографским відбитком, гадаю, буде називатися той, місцем виготовлення якого є друкарня-літографія, а відбитком літографічним – той, що виготовлений будь-де способом літографії.

**К. П.** Як правильно сказати: літографський олівець, асфальт, гравюра на камені, розмивання тушшю – це техніки, чи різновиди, чи манери літографії?

**В. П.** Це різноманіття техніки літографії і так прийнято називати – манера літографії. Тобто – назва різновиду. Наприклад, зроблено в манері – гравюра на камені, в олівцевій манері, в манері розмивання тушшю, в манері асфальту. Різновиди офорту також називаються манерою. Суха голка, акватинта, мецотинто – усе це манери, так вони об'єднуються. Хоча тут різні техніки в офорті, наприклад, акватинта, суха голка, травлений штрих, тобто різні прийоми, різний підхід до друкування, вигляд зовсім не схожих результатів. Усе це, для спрощення систематизації, називається манерою офорта, а раніше офортом називався тільки травлений штрих, тому що означає з французької «міцна вода», бо передбачає використання кислоти. Але у окремих манерах офорту кислоту не застосовують, зокрема, в мецо-тинто та сухій голці. Але оскільки їх друкують способом глибокого друку, то вони віднесені до техніки офорту, або ще їх називають різновидами інтагліо.

**К. П.** Як Ви гадаєте, чому літографія зараз не популярна серед художників?

**В. П.** Зараз літографія не популярна через те, що в майстернях художників немає обладнання і матеріалів для друку, немає і експериментальної майстерні, відсутнє і літографське устаткування в київському художньому комбінаті – це основна причина. Усі художники-графіки, які закінчили КДХІ або теперішню

НАОМА, досконало володіють літографією в усіх її манерах – кольорова літографія, вишкрябування по асфальту, гравюра на камені, рисування олівцем чи стержнем, розмивка літографською тушшю, поєднання різних манер чи технік в одній роботі й таке інше. Деякі техніки дуже цікаві художньо, але художник не може цього зробити без необхідного обладнання. Крім того – літографія трудомістка: потрібно спочатку відшліфувати камінь, перенести на нього ескізне зображення, виготовити рисунок (а для кольорової літографії – на кількох каменях), а потім рядом хімічних операцій підготувати зображення на камені до друку та виготовити авторський наклад; робота тривала й копітка. А ще: досягти оригінальності, новаторства, ефектної виразності в техніці, що давно стала класичною, нелегко. А нових художньо-технічних засобів тепер немало. Але, кажуть, що нове – це забуте старе. Уже є позитивні спроби останнім часом створити приватні літографські майстерні в місті Києві, де художники-ентузіасти експериментують із відродженням дітища геніального Зенефельдера і з цього може вийти щось цікаве і несподівано нове. Є ентузіасти друкувати, видавати невеликими накладами авторські літографії. Окрім того, ще Алоїз Зенефельдер розробив способи виконувати літографію на металі – на алюмінієвих листах (альграфія) і на цинку. Ці манери схожі за технологією до класичної літографії, тільки на камені можна робити правки, а на металі непомітно виправити огріх дуже важко.

Сподіваємося, що знайдуться мистці, яким ця рисувальна за природою техніка буде необхідна за художнім покликанням. Серед художників сучасності є такі, що звертають увагу на магічну мистецьку техніку – літографію. Ця техніка дуже давня і всебічно розроблена – кольорова літографія і чорно-біла, змішана з іншими техніками, але її виражальні властивості ще не вичерпано. І не завжди кращими майстрами цього виду мистецтва були графіки. Так, живописцеві Феодосію Гуменюку вдалося створити кілька багатокольорових аркушів, які в українській літографії є унікальними за кольоровою виразністю. Гадаю, що літографія і художньо, і технологічно ще буде розвиватися. Важливо, щоб нею захопились талановиті художники-ентузіасти,

які відчують потенційні можливості занедбаної техніки й зрозуміють, що в мистецтві літографії можна досягти чогось незвичного.

**7 Інтерв'ю з київським художником-графіком, доцентом кафедри графіки ВПІ НТУУ КПІ Юрієм Володимировичем Пшеничним (запис розмови)**

**Катерина Попович.** Ви працювали в техніці літографії в 1990-х роках. Чому обрали саме цю техніку, а не гравюру чи офорт?

**Юрій Пшеничний.** Річ у тому, що літографія дуже багата техніка, вона дає фактури, яких ніколи не досягнеш у офорті. Найцікавішими є неочікуваність, яку дає розмивка тушшю на камені, можливість використання різного кореня – мілкою чи крупною. Тому є багато речей, які потрібно миттєво робити, інколи може бути несподіваний результат, і не можна доопрацювати роботу: який нахил і рівень ти зробив, так після висихання туші й залишається. А в офорті такого немає, можна допрацьовувати і допрацьовувати до кінця. Дуже важливо, якими матеріалами ти працюєш, яку літографську туш використовуєш. Є різні виробники, тому виникають різні фактури, що дають основу для того, щоб продовжити роботу в літографії, і в цьому багатство літографії. Також є колір і друк на різному папері. Робиться дуплексний друк, або накладання кольору один в один. Дуже складна і цікава техніка, мені й зараз подобається, відверто скажу. На жаль, зараз не вистачає професіоналів високого рівня із друку літографій.

**К. П.** У Видавничо-поліграфічному інституті КПІ є літографська майстерня. Чому Ви там не друкуєте літографії?

**Ю. П.** Так, у нас у ВПІ є літографська майстерня, ми перевозили обладнання з Оболоні з Експериментальної естампної майстерні, у нас є договір, який я особисто підписував у керівництві Спілки художників і нашого університету (НТУУ КПІ) з пролонгацією кожних п'ять років. Майстерня інституту працює, але не забезпечує усіх студентів друком літографій. І потрібен високий професійний рівень для роботи в літографії. Раніше працював

Василь Юдін, чудовий художник із Чернігова, був директором художньої школи, спочатку навчався літографії в Росії, а потім – в художньому інституті (Київському державному художньому інституті.– *К. П.*) одночасно зі мною. Він передав свої знання Дмитру Гриценку, який зараз добре друкує. Я останнім часом мало бачу Дмитра, а фахівець він хороший. Я запропонував, щоб його запросили в журі виставки-конкурсу імені Георгія Якутовича. У нас в Україні Василь Юдін у п'ятірці кращих майстрів-літографів.

*К. П.* Що Ви можете розповісти про діяльність Експериментальної естампної майстерні, яка знаходилась на Оболоні? Ви там друкували свої роботи наприкінці 1980 –1990-х роках?

*Ю. П.* Так. Я друкував там літографії й працював у Експериментальних майстернях, тільки офортним майстром. У літографській майстерні поруч друкував Володимир Любий, мій однокурсник. Він добре знався на друкованих техніках. Після завершення асистентури-стажування в майстернях Михайла Дерегуса і Георгія Якутовича я перейшов туди на місце Михайла Кислюка, який поїхав за кордон, живе в Німеччині. Там проводилось багато цікавих експериментів, тільки була велика проблема з матеріалами – літографською тушшю, фарбами, папером, навіть друкували на офортному папері. Коли друкували кольорову літографію, тоді бувало, що не збігався колір, не так замочив папір, отримували дуплекс. На жаль, можливості діставати матеріали іноземного виробництва було складно, в друкарські фарби додавали різні інгредієнти й використовували для друку. Проте в майстерні утворилася чудова атмосфера, коли молодий художник міг експериментувати, працювати й друкувати, у цьому був великий плюс, на жаль, зараз такого немає. Ми там провели дуже цікаві роки, майстерня добре працювала, Спілка художників надала обладнання з комбінату «Художник». Потім ми його перевезли до ВПІ в літографську майстерню за договором зі Спілкою художників, щоб воно не пропало і не зруйнувалося. У нас воно все працює, стоїть верстат «Краузе» ХІХ століття, ми зміцнили панельні перекриття перегородками й підлогу, бо будівля стара в центрі Києва. Так само було і в Експериментальних естампних

майстернях – граверній, офортній і літографській. Там було шість кімнат – літографська майстерня, шліфувальна, офортна, рисувальний клас, граверна майстерня, тобто рисувальні, підготовчі для роботи та виробничі приміщення для друку естампів. Камені були двох типів – холодного, синього відтінку (німецькі) та вохристі (волзькі), відрізнялися щільністю, зокрема вохристі податливіші і м'якіші для обробки. Також була можливість перевезти камені вагою по 80–120, 200–250 кг, їх ніхто руками не носив, були створені умови для шліфування, кімнати добре освітлені й сприятлива творча атмосфера.

*К. П.* Скажіть, літографії друкували майстри чи ви самі брали участь у друку? Може, разом із літографом друкували?

*Ю. П.* Усе залежало від бажання автора. Якщо художник хотів, щоб робота була ідеальною, то він стояв поряд із майстром, дмухав, щоб аркуш чи гуміарабік швидше висох, спостерігав, як перекочується камінь. Ті, хто був зацікавлений у високій якості та знанні техніки, завжди брали участь у друкуванні. Були й такі: намалювали на камені й просто віддавали друкареві. Усі люди різні. Були педанти – такі, як я, що їм не байдуже, як друкувати, чи перетравлений камінь. Це нюансні речі, тому потрібно наглядати і бути поруч.

*К. П.* У літографській майстерні працював майстром Кім. А він Вам друкував роботи?

*Ю. П.* Я його застав, два-три роки ми перетинались у майстернях. Але я на той час був молодий, а він належав до старшого покоління, тому я з ним повноцінно не спілкувався. Він був щирою і приємною людиною, фахівцем високого класу, проте молодому поколінню не довіряв і на нас не звертав уваги. Сам друкував наші роботи. Найскладніше технічно надрукувати розмивку тушшю.

*К. П.* Чи була популярна в 1990-х роках літографська техніка?

*Ю. П.* Відверто скажу: не дуже популярна техніка. Мені довелось працювати на творчій базі в Сенежі в Підмосков'ї, я там виконував літографії, цікаво було. З нами їздив Сергій Якутович, Володимир Радько також там працював. У них потужна база, з добре обладнаними різними майстернями. В

Сенежі була літографська майстерня, можна було подивитись, як працюють художники з різних тогочасних радянських республік, і були висококваліфіковані майстри-літографи. Якщо порівняти з нашою творчою базою в Седневі, коли у 1988 році Тиберій Сільваші і Сергій Якутович зібрали першу групу, в нас була можливість друкувати тільки офорти, літографського обладнання в майстерні не було та й зараз немає.

На той час офорт вважався провідною технікою в колишньому СРСР і за своїми можливостями, тиражем, емоційністю вважався вищим, ніж інші друковані техніки. А літографія більш витончена, як балет, елітне мистецтво, і тому не могла конкурувати з іншими. Багато митців знали цю техніку, але мало хто з художників-графіків обирав її, бо вона має складну технологію і має багато нюансів. Тому художники на той час надавали перевагу офорту, а не літографії чи гравюрі. Зокрема, гравюра була популярна ще до цього періоду, особливо в 1960-х роках. А київський офорт у 1990-х роках на мистецькому просторі колишнього Радянського Союзу був значним явищем. Такі київські художники, як Сергій Якутович, давали всім фору, вражали своєю майстерністю. Ліногравюра, яка була поширена в 1960–1970-х роках, на мою думку, на початку 1980-х років втратила популярність. Проте Георгій Якутович був найвиразнішим представником гравюрної школи. Однією з причин популярності офорта була можливість обійти цензуру, надати подвійний зміст чи внести інший підтекст, додати фактури та нюансів. Особливо офорт звучав у книжковій графіці, була свобода від радянщини.

**К. П.** Скажіть, а чому припинила свою діяльність Експериментальна естампна майстерня?

**Ю. П.** Тому що майстерня належала комбінату «Художник» Спілки художників, а як закінчив свою діяльність комбінат, тоді й майстерні припинили свою роботу. У комбінаті, в якому було багато літографських верстатів, малювали портрети й виконували замовлення. Тоді припинилось фінансування комбінату, який утримував Експериментальні майстерні, коли не стало замовлень. А він був складовою політики радянської держави, тому і

фінансувався до 1990-х років, поки не розпався Радянський Союз і наша країна не стала незалежною, згодом його діяльність поступово занепала і зупинилась, як потяг. Закінчились кошти, а друкувати безкоштовно ніхто не буде, ніхто не буде оплачувати утримання приміщень. А тоді це була чудова можливість, особливо для молодих художників, у яких не було майстерні, виконувати роботи в друкованих техніках. На початку 2000-х років, на жаль, усе почало занепадати, як дерево, в якого не було доступу до води і яке з часом засихало.

Прикро, зараз немає жодної книжки з оформленням у техніці літографії, як це було в 1960–1980-х роках. Пригадую, як я відвідав наприкінці 1980-х років у Москві виставку Раушенберга, побачив його чудові кольорові літографії. У нас одна студентка після завершення навчання у ВПІ відвідувала курс графічних технік у Америці, зараз викладає в Сингапурі, вона виконувала прекрасні літографії. Хочу наголосити, що по світу існують осередки, де художники працюють у літографії, експериментують, це дуже цікаво. Для цього необхідна матеріальна база і фінансування, тоді знаходяться люди, які бажають там працювати. Усе реально в наш час. Сподіваюсь, що літографська техніка в Україні відродиться, я вірю в це.

*К. П.* До того ж окремі випускники ВПІ продовжують працювати в техніці літографії.

*Ю. П.* Так, у мене навчались Аліса Гоц, Тарас Коблюк, Ніна Савенко, які створили приватну майстерню, друкують. Вони творчі люди, в них свій формат, я задоволений, що на цьому етапі їм усе вдається. Я відвідував їхню майстерню і був неодноразово на їхніх виставках. Цікаво за ними спостерігати, як вони навчались і стали фахівцями, власне – колегами.

## **8 Інтерв'ю з київським художником-графіком, старшим викладачем кафедри рисунка НАОМА Сергієм Євгеновичем Сабакарем (запис розмови)**

*Катерина Попович.* Сергію Євгеновичу, розкажіть, хто під час навчання в академії у Вас викладав літографію та які були методика її викладання?

*Сергій Сабакарь.* У нас викладав літографію Микола Тарасович Попов на першому та другому курсах, мені дуже подобались його методи викладання. Він постійно повторював, що перед тим, як вивчати й застосовувати в літографії різні ефекти, потрібно навчитися малювати в літографії. Тобто необхідно мати ґрунтовну класичну академічну підготовку. Це був його головний меседж студентам. Пригадую, тоді бачив і зараз спостерігаю, що багато студентів дуже часто прикривались фактурами, а під цим насправді немає жодного підґрунтя з академічного рисунку та композиції. Згодом у нас викладав Володимир Корнійович Любий, його методикою був більш творчий підхід до літографії, ескізів, композиції. Добре, що саме в такій послідовності – ми спочатку вивчили основні техніки в літографії на основі академічного рисунку, а потім творчо працювали. Мені дуже запам'яталась літографська техніка – гравюра на камені, вона дуже складна, бо провести плавну лінію з фізичними зусиллями дуже складно. Я б не сказав, що мені аж так подобалась літографія, я більше робив офорти. Тарасові Ковачу більше подобалась літографія, він потім був майстром у літографській майстерні. Літографія – надзвичайно затратна техніка саме за часом, але вона може давати значні результати, яких не досягти в офорті й інших графічних техніках. Насправді мені не подобалось те, що нам не давали друкувати літографії, робити травлення, бо це робили майстри. А хотілось вивчити цю техніку, зробити її від початку до кінця, коли шліфуються та вирівнюються камені й ти власноруч друкуєш свою роботу.

**К. П.** Чому не давали студентам друкувати свої літографії?

**С. С.** Не знаю, можливо, через техніку безпеки. Щоправда, в офорті також кислоти, процес травлення, але друкували ми самі, а в літографській майстерні – два майстри, фахівці. Може, не так багато часу в програмі виділялось на літографію. Усі композиції, які ми виконували, виконували в офорті, а не в літографії.

**К. П.** У Вас не було вибору?

**С. С.** Був. Проте керівник майстерні Андрій Володимирович Чебикін



більше заохочував до офорту, навіть видав посібник з техніки офорту.

*К. П.* Після завершення навчання в академії Ви виконували літографії?

*С. С.* Я хотів розповісти про літографську резиденцію від організації Griffelkunst, до якої ми потрапили з дружиною, Ладою Наконечною, в Гамбурзі, в Німеччині десь чотири роки тому. Хочу сказати кілька слів про цю організацію, яка налічує приблизно двохсот чоловік, не митців, а поціновувачів мистецтва, тобто колекціонерів літографії. Вони зібрались разом, роблять накопичення, збирають пожертви в їхній фонд, за ці гроші пропонують приїхати художникам на літографську резиденцію. Якщо хтось з них не вмів робити літографію, то там є майстри, які навчають. Ми з Ладодою вже вміли виготовляти літографії, отож ми робили те, що знаємо. Тоді я відчув суперечність між нашою академією і європейською, істотна відмінність саме в травленні літографського каменю, процесі створення літографії. Туди приїздив днів на п'ять викладач літографії зі Швеції. Він нам показав, що можна малювати на камені звичайним графітним м'яким олівцем (6В, марок Voesner або Faber-Castell), які мають за жирення. Спочатку рисується малюнок на камені, для техніки рисунок олівцем і розмивка тушшю, потім травиться гуміарабіком (у нас звикли травити із застосуванням азотної кислоти). У мене була проблема, тому що я не знав технології виготовлення літографії, бо особисто не робив травлення, друк. У цій резиденції нам показали невеликі секрети створення літографії, бо коли використовується азотна кислота, вона роз'їдає цей жир, стравлює малюнок. А тут м'який підхід до травлення, тому олівець залишається, тобто те, що намальовано на камені. Тоді я гостро відчув, що недоотримав знань із літографії за часів навчання. Студентом, коли робив ескіз, то бачив твір ось так, а після травлення виходило зовсім інше, тому виникав дисонанс. А тут, що намалював – після друку те й буде, навіть розмивка тушшю, не злітають малюнки після травлення гуміарабіком. За місяць-півтора ми виконували літографії на двох-трьох каменях і робили великий тираж, самі друкували кілька авторських відбитків, а потім друкував майстер. У цій організації діє клубна система, ти платиш внески щороку й за це

ти можеш брати певну кількість відбитків із експонованих на виставці для користування. У них такий підхід до мистецтва. Організатори давали гроші, оплачували проїзд, проживання, стипендію. У Німеччині багато таких організацій. Коли ми потрапили саме в цю резиденцію, то дізналися, що чоловік директорки – відомий німецький літограф і вона також викладає літографію в Гамбурзькій академії на графічному відділенні й вони саме шанувальники літографії.

*К. П.* У Європі більше зацікавлення літографією?

*С. С.* В Україні поширена думка, що в Європі художники відійшли від класичного мистецтва, насправді це не так. У них є сучасне мистецтво і є школа із глибокими традиціями, де охочі навчаються старим технікам – офорту, гравюрі, літографії. Дійсно там великий рух із техніками, багатьом колекціонерам подобаються традиційні графічні техніки. Наприклад, літографія – така техніка, яка може витримати великий тиражний друк, на відміну від офорту. Тому до літографії більший інтерес, ніж до офорта. Я знаю такого всесвітньо відомого німецького художника, як Нео Раух, він належить до ляйпцигської школи рисунку та живопису, яка більш класична. Він працює з фігуративним мистецтвом, друга техніка після живопису, яку він використовує, – літографія. Він є автором дуже багатьох літографій високого рівня.

*К. П.* На вашу думку, чи потрібно в нашій академії змінювати підхід до викладання літографії?

*С. С.* Мені здається, що, звісно, потрібно повертати літографію і змінювати підхід до викладання. Показувати студентам усі цикли друку, спочатку разом із майстром.

*К. П.* Після резиденції не виникло бажання займатися літографією?

*С. С.* Я після завершення академії взагалі відійшов від друкованих графічних технік, мене більше привабив рисунок олівцем або вугіллям на папері. Це простіше, бо літографія та інші техніки потребують обладнання – верстатів, каменів і багато чого для друку. Ми з Ладодою багато їздили по резиденціях, і возити з собою верстат неможливо. Добре, коли потрапляєш у

резиденцію, де є обладнання та забезпечують матеріалами. Літографія для мене як окремий вид, а з тих тенденцій, які я побачив у Європі, то літографія там затребувана.

## **ДОДАТОК В**

### **Архівні документи**

(з власного архіву В. К. Любого)

светиться, двигаться, превращаясь в конце концов в

## В АртССОРТИМЕНТЕ

Своеобразный двойной юбилей отмечает в этом году "все прогрессивное" арт-человечество графиков Киева. В 1946 году в помещении мастерских Киево-Печерской Лавры была создана графическая мастерская. А десять лет назад она переехала в новое помещение на Оболони. И вот се-



годня, отмечая эти знаменательные события, графики столицы достали из фондов мастерской свои и чужие работы, которые и экспонируются на Подоле в галерее "Славутич".

На протяжении многих лет мастерская графиков Киевской организации Союза художников Украины помогала реализовывать творческие замыслы

многочисленных художников, которые работают в различных техниках печатной графики — литографии, линогравюры, офорта, монотипии.

Ретроспективу от 1962 до 1996 года, многообразие стилей и современное состояние графической среды представляет эта выставка.

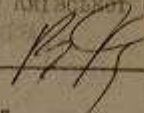
\*\*\*

Несмотря на то, что Галерея "L-Арт", в лице ее директора Людмилы Бе-



резницей, активно занимается организацией и проведением первого аукциона современной украинской живописи, L-артовская галерейная жизнь продолжается. В ее помещении (Андреевский спуск, 2) сегодня проходит

ЗАТВЕРДЖЕНО:

Голови Київської спілки художників  
  
" " " 1994 р.

ПОЛОЖЕННЯ  
про творчу і навчальну майстерню  
Київської спілки художників

203

1994 р.

## РЕЗОЛЮЦІЯ

VI з'їзду Спілки художників Української РСР

Відзначаючи певні успіхи у роботі організацій і підприємств Художнього фонду УРСР, з'їзд зобов'язує правління збільшувати увагу до них, з тим, щоб забезпечити дальший розвиток матеріально-виробничої бази діяльності Спілки, її особливе сприяння творчій роботі митців. Для забезпечення творчої роботи графіків, створити у новому будинку художника добре обладнану експериментальну майстерню.

Матеріали про роботу VI з'їзду  
Спілки художників Української РСР  
від 24-26 лютого 1977 року, том II,  
с. 15.

*Лідетова: ЦДАМММ  
УРСР; ф. 581; ои. 1 (прод.);  
справа 2120, арк. 185.*

*Зорина-Ст. археограф групи  
лом бірко: інформації: ВМостот*

СПРАВКА  
про хід експлуатації графічної майстерні  
по пр. Героїв Сталінграда 44-ІІ

Після введення в експлуатацію буд. 44-ІІ по пр. Г. Ста-  
лінграда було прийнято рішення про розміщення на 4 поверсі  
графічної майстерні площі якої становить

29-04-87 р. на засіданні правління Київського відділення  
ХФ України/протокол №6/ було розглянуто питання про порядок  
використання графічної майстерні.

Крім цього було вирішено, що всі витрати по експлуатації  
майстерні починаючи з 1987 р. несе комбінат монументально-  
декоративного мистецтва, на що і була заключена відповідна  
угода з ТВО "Художник".

До 1990 р. КМДМ сплачував ТВО "Художник" всі витрати пов'язані з експлуатацією цієї майстерні.

Починаючи з 1990 р. КМДМ відмовилось від подальшої сплати.

Це питання розглядалось на засіданні Правління КСХ де було прийнято рішення, що всі витрати пов'язані з утриманням графічної майстерні відносити за рахунок Київської спілки.

Вищезазначені документи в УМГ від ТВО "Художник" не передавались.



Начальник УМГ

*[Handwritten signature]*

А. Любевич

22.02.95р.



| № п/п | ФАМИЛИЯ<br>ИМЯ<br>ОТЕЧЕСТВО | НАЗВАНИЕ СЕРИИ<br>ИЛИ РАБОТЫ       | ДАТА     | колич-<br>во<br>листов | колич-<br>во<br>ра-<br>бот<br>цвето | тыраж  | арти-<br>кул | член СХ<br>СССР | не член СХ<br>(выданы<br>член-<br>ство) | подпись<br>художника | подпись<br>зам. мастера<br>или<br>кув. администр. |
|-------|-----------------------------|------------------------------------|----------|------------------------|-------------------------------------|--------|--------------|-----------------|---|----------------------|---|
| 1     | Бравац А. П.                | Литовские шпозни<br>друзи          | 1.11.86. | 3                      | 4                                   | 45     | 6            | 24              |   |                      |   |
| 1     | Савинка М. В.               | По Черкашине                       | 10.1.86  | 4                      | 3                                   | 24     |              | 24              |   |                      |   |
| 3     | Левченко Н. Т.              | Вари на Руси                       | 26.1.86  | 1                      | 1                                   | 15     | 2            | 24              |   |                      |   |
| 4     | Тейко Н. Д.                 | Светла Малоголо                    | 3.11.86  | 6                      | 2                                   | 24     |              |                 | Разрешение<br>Разрешение<br>Разрешение  |                      |   |
| 5     | Сербина Н. В.               | Судиско                            | 10.11.86 | 6                      | 6                                   | 60     | 12           |                 |   |                      |   |
| 6     | Савина Н. В.                | По матам М. Сави<br>Мати Т. Савина |          | 3                      |                                     | 35     | 6            |                 |   |                      |   |
| 7     | Фомин Т. П.                 | В. П. Савина<br>Савина             | 31.08.86 | 10                     | 2                                   | 100    | 10           | 24              |   |                      |   |
| 8     | Бирин Т. П.                 | Савина                             | 5.11.86  | 10                     | 1                                   | 80     | 12           | 24              |   |                      |   |
| 9     | Климова В. В.               | Савина                             | 17.11.86 | 6                      | 2                                   | 15     | 8            | 24              |   |                      |   |
| 10    | Савина                      | Савина                             | 25.02.86 | 3                      |                                     | 15     | 8            | 24              |   |                      |   |
| 11    | Савина                      | Савина                             | 26.05.86 | 10                     |                                     | 10     | 10           |                 |   |                      |   |
| 12    | Савина                      | Савина                             |          | 6                      |                                     | 15     | 12           |                 |   |                      |   |
| 13    | Савина                      | Савина                             |          | 6                      |                                     | 15     | 12           |                 |   |                      |   |
| 14    | Савина                      | Савина                             | 10.08.86 | 8                      | 1                                   | 15     | 2            |                 |   |                      |   |
| 15    | Савина                      | Савина                             | 3.09.86  | 1                      | 1                                   | 15     | 2            |                 |   |                      |   |
| 16    | Савина                      | Савина                             | 15.08.86 | 1                      | 1                                   | 15     | 2            |                 |   |                      |   |
| 17    | Савина                      | Савина                             | 2.10.86  | 1                      | 1                                   | 15     | 2            |                 |   |                      |   |
| 18    | Савина                      | Савина                             | 11.10.86 | 2                      | 1                                   | 15     | 4            | 24              |   |                      |   |
| 19    | Савина                      | Савина                             | 3.11.86  | 3                      | 1                                   | 15     | 8            |                 |   |                      |   |
| 20    | Савина                      | Савина                             | 11.11.86 | 9                      | 1                                   | 15     | 18           |                 |   |                      |   |
| 21    | Савина                      | Савина                             |          | 3                      | 1                                   | 15     | 8            | 24              |   |                      |   |
| 22    | Савина                      | Савина                             |          | 3                      | 1                                   | 15     | 8            | 24              |   |                      |   |
| 23    | Савина                      | Савина                             | 11.11.86 | 3                      | 1                                   | 15     | 8            | 24              |   |                      |   |
| 24    | Савина                      | Савина                             | 5.1.86   | 3                      | 2                                   | 30     | 4            | 24              |   |                      |   |
|       |                             |                                    |          |                        |                                     | 1987г. |              |                 |   |                      |   |
| 1     | Савина                      | Савина                             | 20.1.87  | 5                      | 2                                   |        | 6            | 24              |   |                      |   |
| 2     | Савина                      | Савина                             | 5.1.87   | 1                      | 1                                   |        | 10           | 2               |   |                      |   |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| ФІМІЛНА<br>І. О. | ІМ'Я БІЛКІНІ СЕРПІ<br>АБО РАБОТИ | ДАТА    | КІЛЬКІСТЬ<br>ГОДИН | КАЛІБРИ<br>УСТАВ | ТИРАЖ | КІЛЬКІСТЬ<br>ГОДИН | ЧАС С.Х.<br>ОСР | КІЛЬКІСТЬ<br>РАБОТНИКІВ<br>(РАБОТНИКІВ<br>ОСР) | ПОРЯДОК<br>НУМЕРАЦІЇ | ІНШІ<br>ЗАМІТКИ | КАЛІБРИ<br>УСТАВ | ТИРАЖ |
|------------------|----------------------------------|---------|--------------------|------------------|-------|--------------------|-----------------|--|----------------------|-----------------|------------------|-------|
| 1. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 2. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 3. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 4. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 5. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 6. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 7. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 8. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 9. С. С. С.      | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 10. С. С. С.     | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 11. С. С. С.     | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 12. С. С. С.     | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 13. С. С. С.     | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |
| 14. С. С. С.     | С. С. С.                         | 1.10.88 | 1                  | 3                | 10    | 8                  |                 |  |                      |                 |                  | 1000  |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| №            | Художник        | Назва роботи | Розмір      | Кількість аркушів | Вартість | Вид роботи | Матеріал | Підпис | Примітки  |
|--------------|-----------------|--------------|-------------|-------------------|----------|------------|----------|--------|-----------|
| 8            | Шаровий А. Д.   | Шаховий      | 9 x 8       | 5                 | 75       | 50 x 60 см | РК       | X      |           |
| 16           | Григор'єв       | Друка II     | 2 x 6, 30   | 2                 | 15       | 10 x 26    | 2        | РК     | Григор'єв |
| 17           | Григор'єв О. Н. | Курба        | 8 x 8, 71   | 2                 | 7        | 55 x 80    | 2        | РК     |           |
| 18           | Григор'єв П. П. | Портрет      | 24 x 8, 2   | 3                 | 45       | 28 x 20    | 6        | РК     | Григор'єв |
| 19           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 20           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 21           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 22           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 23           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 24           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| 25           | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11, 81 | 2                 | 11       | 41 x 61    | 8        | РК     |           |
| <b>1938г</b> |                 |              |             |                   |          |            |          |        |           |
| 1            | Григор'єв       | Портрет      | 26 x 11     | 5                 | 40       | 30 x 40    | 10       | РК     |           |
| 2            | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11     | 3                 | 15       | 40 x 50    | 6        | РК     |           |
| 3            | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11     | 4                 | 18       | 45 x 55    | 3        | РК     |           |
| 4            | Григор'єв       | Портрет      | 4 x 2       | 1                 | 15       |            | 2        | РК     |           |
| 5            | Григор'єв       | Портрет      | 4 x 2       | 3                 | 45       | 27 x 40    | 5        | РК     |           |
| 6            | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11     | 3                 | 15       |            | 5        | РК     |           |
| 7            | Григор'єв       | Портрет      | 25 x 11     | 5                 | 15       |            | 10       | РК     |           |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| №  | Фамилия<br>И.О. | Название серии<br>или работы              | Дата     | Кол-во<br>листов    | Кол-во<br>цветов | Тираж | Формат | Учен. С.Х.<br>СССР | Ис. Точка С.Х.<br>(Исследования<br>СССР) | Получено<br>издательством | Время для<br>исследования<br>изд. Рубрика | Итого |
|----|-----------------|---|----------|---------------------|------------------|-------|--------|--------------------|--|---------------------------|---|-------|
| 1  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 1                   |                  | 10/40 | 8      |                    | Исследования                             | Издательство              |   | 10/40 |
| 2  | Л.С.С.Х.        | 1. "Сериал"<br>2. "Сериал"<br>3. "Сериал" |          |                     |                  |       |        |                    |  |                           |   |       |
| 3  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 5                   | 3/20             | 10/15 | 10     | СХ                 |  |                           |   | 10/15 |
| 4  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 4                   | 2/20             | 15/20 | 8      | СХ                 | Исследования                             | Издательство              |   | 10/15 |
| 5  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 2                   | 2/20             | 15    | 2      | СХ                 |  | Издательство              |   | 10/15 |
| 6  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 2                   | 2/20             | 15    | 2      | СХ                 | Исследования                             |                           |   | 10/15 |
| 7  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 16 шт.<br>на 10 шт. | 1/20             | 15    | 12     |                    |  |                           |   | 10/15 |
| 8  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 5                   | 2/20             | 15    | 10     | СХ                 |  | Издательство              |   | 10/15 |
| 9  | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 10                  | 2/20             | 15    | 10     | СХ                 |  | Издательство              |   | 10/15 |
| 10 | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 3                   | 2/20             | 15    | 6      | СХ                 |  | Издательство              |   | 10/15 |
| 11 | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 2                   | 2/20             | 15    | 4      | СХ                 |  |                           |   | 10/15 |
| 12 | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 3                   | 2/20             | 15    | 6      | СХ                 | Исследования                             | Издательство              |   | 10/15 |
| 13 | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           |          | 10                  |                  |       |        | СХ                 | Исследования                             | Издательство              |   | 10/15 |
| 14 | Л.С.С.Х.        | Сериал "Сериал"                           | 10.11.87 | 1                   | 2/20             | 15    | 2      | СХ                 |  |                           |   | 10/15 |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| №    | Прізвище і ім'я | Посада   | Вік | Рік народження | Висота | Ширина | Вага | Середній показник | Середній показник | Середній показник | Середній показник |
|------|-----------------|----------|-----|----------------|--------|--------|------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| 1989 |                 |          |     |                |        |        |      |                   |                   |                   |                   |
| 1    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 2    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 3    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 4    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 5    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 6    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 7    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 8    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 9    | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 10   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 11   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 12   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 13   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 14   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 15   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 16   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 17   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 18   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 19   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |
| 20   | Тарасенко І.А.  | художник | 25  | 1964           | 180    | 50     | 50   | 20                | 20                | 20                | 20                |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| №   | Прізвище і ім'я майстра | Прізвище і ім'я художника | Дата роботи         | Висота | Ширина       | Матеріал | Вартість | Відомості | Примітки | Відомості |
|-----|-------------------------|---------------------------|---------------------|--------|--------------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| 1.  | Михайленко І. П.        | Родименко С.              | 10.01.90-21.01.90   | 15     | 75 x 57,5 см | 1090     | 10-0,8   |           |          | С. П.     |
| 2.  | Захар В.                |                           | 15.01.90            | 15     | 76 x 69 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
| 3.  | Коваленко О.            |                           | 12.01.90            | 10     | 85 x 66 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
| 4.  | Михайленко І. П.        | Михайленко І. П.          | 20.01.90            | 15     | 63 x 47 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Михайленко І. П.          | - 18.01.90          | 15     | 56 x 46 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
| 5.  | Михайленко І. П.        | Михайленко І. П.          | 18.01.90 - 31.01.90 | 10     | 89 x 58 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Михайленко І. П.          | 18.01.90 - 31.01.90 | 15     | 73 x 60 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
| 6.  | Михайленко І. П.        | Михайленко І. П.          | 16.01.90            | 15     | 64 x 50 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Михайленко І. П.          |                     | 15     | 53 x 44 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Михайленко І. П.          | - 21.01.90          | 15     | 60 x 46 см   |          | -        |           |          | С. П.     |
| 7.  | Михайленко І. П.        | Портрет:                  | 5.08.90 -           |        |              |          |          |           |          | С. П.     |
|     |                         | Коваленко С.              |                     | 10     | 147 x 51 см  |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Б. Михайленко             |                     | 10     | 142 x 51 см  |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Коваленко С.              |                     | 15     | 148 x 51 см  |          | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Т. П. Михайленко          | - 27.08.90          | 15     | 128 x 51 см  |          | -        |           |          | С. П.     |
| 8.  | Михайленко І. П.        | Коваленко С.              | 16.01.90            | 10     | 15 x 26 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
| 9.  | Михайленко І. П.        | Коваленко С.              | 20.01.90            | 10     | 12 x 26 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
| 10. | Михайленко І. П.        | Коваленко С.              | 22.01.90            | 10     | 12 x 26 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
| 11. | Михайленко І. П.        | Коваленко С.              | 23.01.90            | 10     | 12 x 26 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
| 12. | Михайленко І. П.        | Тришків С.                | 2/12                | 15     | 67 x 47 см   | 1        | 10-0,8   |           |          | С. П.     |
|     |                         | Тришків С.                |                     | 15     | 76 x 46 см   | 1        | 10-0,8   |           |          | С. П.     |
| 13. | Михайленко І. П.        | Коваленко С.              | 3/10                | 15     | 82 x 58 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Коваленко С.              | 3/10                | 15     | 82 x 58 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |
|     |                         | Коваленко С.              | 3/10                | 15     | 82 x 58 см   | 1        | -        |           |          | С. П.     |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХ УРСР

| №  | Прізвище і ім'я | Місце роботи | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу | Відомості про виконану роботу |
|----|-----------------|--------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| 1  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 18                            | 32 x 50                       | 2                             | OX                            | 4/11                          |                               |                               |
| 2  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 16                            | 32 x 50                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 3  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 12                            | 31 x 47                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 4  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 12                            | 30 x 40                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 5  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 32                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 6  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 7  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 8  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 9  | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 10 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 11 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 12 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 13 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 14 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 15 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 16 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 17 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 18 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 19 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 20 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 21 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 22 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 23 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 24 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 25 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 26 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 27 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 28 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 29 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |
| 30 | Григор'єв П. П. | Літограф     | 10                            | 27 x 24                       | 2                             | OX                            |                               |                               |                               |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ





| №           | П.І.О. виконавця | П.І.О. замовника | к-ть аркушів | формат   | к-ть сторінок | к-ть аркушів | к-ть сторінок | к-ть аркушів | к-ть сторінок | к-ть аркушів | к-ть сторінок |
|-------------|------------------|------------------|--------------|----------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|
| <b>1993</b> |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |
| 1           | Александров      | Олег Николаевич  | 1            | 25 43x54 | 2             | -  -         | Вик           | РП           | РП            | 1            | 1             |
| 2           | Майжак           | Олександр        | 1            | 20 90x40 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 1            | 1             |
| 3           | [Redacted]       | = БСГ [Redacted] | 1            | 18 26x32 | 2             | -  -         | Там           | РП           | РП            | 2            | 2             |
| 4           | Майжак           | = БСГ [Redacted] | 1            | 25 55x70 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 1            | 1             |
| 5           | [Redacted]       | = Методич =      | 1            | 10 52x54 | 2             |              | РП            | РП           | РП            | 3            | 3             |
| 6           | Іванко           | = Миколай        | 1            | 25 33x50 | 2             | -  -         | РП            | РП           | РП            | 4            | 4             |
| 7           | Ахметов          | = Миколай        | 1            | 10 43x55 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 1            | 1             |
| 8           | Іванко           | = Володимир      | 1            | 25 44x54 | 2             | -  -         | РП            | РП           | РП            | 4            | 4             |
| 9           | Левченко         | = Там =          | 1            | 15 65x55 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 3            | 3             |
| 10          | Левченко         | = Там =          | 1            | 15 65x55 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 3            | 3             |
| 11          | Левченко         | = Там =          | 1            | 15 65x55 | 2             | -  -         |               | РП           | РП            | 3            | 3             |
| 12          | Левченко         | = Там =          | 1            | 10 43x55 |               |              |               | РП           | РП            | 1            | 1             |
| 13          |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |
| 14          |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |
| 15          |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |
| 16          |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |
| 17          |                  |                  |              |          |               |              |               |              |               |              |               |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

| №  | Назва роботи           | Матеріал    | Кількість | Вартість | Висота | Ширина | Кількість | Вартість | Висота | Ширина | Кількість | Вартість |
|----|------------------------|-------------|-----------|----------|--------|--------|-----------|----------|--------|--------|-----------|----------|
| 1  | Світлана А.            | Білий папір | 1         | 60       | 51     | 70     | 2         | 120      | —      | —      | —         | —        |
| 2  | Майстер -<br>Александр | Білий папір | 1         | 21       | 48     | 60     | 2         | 96       | —      | —      | —         | —        |
| 3  | Майстер Б.К.           | Білий папір | 1         | 21       | 48     | 60     | 2         | 96       | —      | —      | —         | —        |
| 4  | Майстер В.К.           | Білий папір | 1         | 25       | 40     | 48     | 2         | 80       | —      | —      | —         | —        |
| 5  | Майстер П.Т.           | Білий папір | 1         | 20       | 35     | 40     | 2         | 70       | —      | —      | —         | —        |
| 6  | Майстер А.В.           | Білий папір | 1         | 24       | 38     | 58     | 2         | 76       | —      | —      | —         | —        |
| 7  | Майстер В.К.           | Білий папір | 1         | 10       | 22     | 30     | 2         | 44       | —      | —      | —         | —        |
| 8  | Майстер А.В.           | Білий папір | 1         | 23       | 45     | 45     | 2         | 90       | —      | —      | —         | —        |
| 9  |                        |             |           |          |        |        |           |          |        |        |           |          |
| 10 |                        |             |           |          |        |        |           |          |        |        |           |          |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

| №  | Прізвище і ім'я | Посада | Вік | Висота | Ширина | Кількість | Підпис       | Підпис       | Підпис |
|----|-----------------|--------|-----|--------|--------|-----------|--------------|--------------|--------|
| 1  | Коваленко П.П.  | Мастер | 40  | 50     | 40     | 2         | Коваленко    | Коваленко    | 4      |
| 2  | Клименко А.М.   | Мастер | 35  | 50     | 40     | 2         | Клименко     | Клименко     | 5      |
| 3  | Ромашко І.І.    | Мастер | 35  | 40     | 50     | 2         | Ромашко      | Ромашко      | 4      |
| 4  | Петренко А.М.   | Мастер | 33  | 45     | 45     | 2         | Петренко     | Петренко     | 4      |
| 5  | Левченко В.В.   | Мастер | 30  | 50     | 40     | 2         | Левченко     | Левченко     | 4      |
| 6  | Каминський В.   | Мастер | 30  | 50     | 35     | 2         | Каминський   | Каминський   | 4      |
| 7  | Панько А.       | Мастер | 28  | 50     | 40     | 2         | Панько       | Панько       | 3      |
| 8  | Лозинський В.   | Мастер | 28  | 50     | 30     | 2         | Лозинський   | Лозинський   | 4      |
| 9  | Петренко А.М.   | Мастер | 24  | 35     | 45     | 2         | Петренко     | Петренко     | 4      |
| 10 | Піщаровський К. | Мастер | 20  | 30     | 50     | 2         | Піщаровський | Піщаровський | 4      |
| 11 | Левченко В.В.   | Мастер | 16  | 50     | 50     | 2         | Левченко     | Левченко     | 4      |
| 12 | Лобан С.С.      | Мастер | 20  | 45     | 40     | 2         | Лобан        | Лобан        | 4      |
| 13 |                 |        |     |        |        |           |              |              |        |
| 14 |                 |        |     |        |        |           |              |              |        |
| 15 |                 |        |     |        |        |           |              |              |        |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

| №  | Ім'я художника         | Титул               | Кількість літографій | Вартість | Висота | Ширина | Кількість аркушів | Вартість аркуша | Всього |
|----|------------------------|---------------------|----------------------|----------|--------|--------|-------------------|-----------------|--------|
| 1  | Малик<br>Александр     | Портрет             | 1                    | 60       | 53     | 42     | 2                 |                 | 1      |
| 2  | Любов Овца             | Флора-Д             | 1                    | 30       | 50     | 37     | 2                 |                 | 6      |
| 3  | Любов<br>Владимир      | Рівності<br>матинку | 1                    | 24       | 45     | 45     | 2                 |                 | 4      |
| 4  | Блаженко-<br>Шинько А. | Матинку<br>з монет  | 1                    | 40       | 31     | 29     | 1                 |                 | 4      |
| 5  | Малик<br>Александр     | Портрет             | 1                    | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 6  | Малик А.               | - ПТИЦА -           |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 7  | Малик А.               | - КОРАБЛИК -        |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 8  | Малик А.               | - РИКА -            |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 9  | Малик А.               | - КИТ -             |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 10 | Малик А.               | - АНТЕНА -          |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 11 | Малик А.               | - ЗАПКА -           |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 12 | Малик А.               | - ВОДНИК -          |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 13 | Малик А.               | - АНТЕНА -          |                      | 30       | 8      | 10     |                   |                 | 3      |
| 14 | Любов<br>Владимир      | Мокшор-1            | 1                    | 50       | 20     | 42     | 2                 |                 | 1      |
| 15 | Стрижак<br>О.          | Водник              | 1                    | 24       | 30     | 40     |                   |                 | 1      |
| 16 |                        |                     |                      |          |        |        |                   |                 |        |
| 17 |                        |                     |                      |          |        |        |                   |                 |        |
| 18 |                        |                     |                      |          |        |        |                   |                 |        |
| 19 |                        |                     |                      |          |        |        |                   |                 |        |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

| №  | Підрозділ | Вид роботи | Кількість | Вартість | Відомості | Відомості | Відомості |
|----|-----------|------------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|
|    |           |            |           | (117)    |           |           |           |
| 1  | Малюнок   | Зображення | 30        | 4183     |           |           | 4         |
| 2  | Малюнок   | Зображення | 30        | 4180     |           |           | 4         |
| 3  | Світло    | Світло     | 22        | 10x20    | 100       | 100       | 1         |
| 4  | Світло    | Світло     | 24        | 10x20    | 100       | 100       | 2         |
| 5  | Світло    | Світло     |           |          |           |           |           |
| 6  |           |            |           |          |           |           |           |
| 7  |           |            |           |          |           |           |           |
| 8  |           |            |           |          |           |           |           |
| 9  |           |            |           |          |           |           |           |
| 10 | Малюнок   | Зображення |           |          |           |           | 4         |
| 11 | Малюнок   | Зображення |           |          |           |           | 1         |
| 12 | Малюнок   | Зображення |           |          |           |           | 3         |
| 13 | Малюнок   | Зображення |           |          |           |           | 4         |
| 14 | Малюнок   | Зображення |           |          |           |           | 2         |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

| №  | Ім'я          | Підрозділ | Кількість | Вартість | Вартість | Вартість | Вартість |
|----|---------------|-----------|-----------|----------|----------|----------|----------|
| 1  | Зеленко Т. В. | Рис.      | 3         | 0,25     | 36 x 44  |          | 7        |
| 2  | Зеленко Т. В. | Рис.      | 6         | 0,60     | 45 x 7   |          | 7        |
| 3  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 25       |          |          | 4        |
| 4  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 70       | 60 x 44  |          | 3        |
| 5  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 25       | 48 x 50  |          | 4        |
| 6  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 50       |          |          | 7        |
| 7  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 7        | 48 x 60  |          | 4        |
| 8  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 22       |          |          | 4        |
| 9  | Медведь В.    | Рис.      | -         | 10       |          |          |          |
| 10 | Медведь В.    | Рис.      | -         | 10       |          |          |          |
| 11 | Медведь В.    | Рис.      | -         | 12       | 48 x 60  |          | 2        |
| 12 | Медведь В.    | Рис.      | 2         | 2 x 5    |          |          | 7        |
| 13 | Медведь В.    | Рис.      | 11        | 11 x 10  |          |          | 4 x 11   |
| 14 | Медведь В.    | Рис.      | -         | 15       | 47 x 32  |          | 4        |
| 15 | Медведь В.    | Рис.      | -         | 35       | 42 x 33  |          | 7        |
| 16 | Медведь В.    | Рис.      | 6         | 6 x 150  | 28 x 24  |          | 7        |
|    |               |           |           | 78       |          |          |          |

Журнал обліку роботи художників експериментальної літографської майстерні КО СХУ

## **ДОДАТОК Г**

### **Список публікацій Апробація результатів дисертації**

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ  
РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. **Попович К.** Жанрова структура та художньо-стильові особливості мистецтва літографії київської школи графіки 1980-х років // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2016. Вип. 25. С. 235–245.
2. **Попович К.** Літографська майстерня НАОМА: становлення та розвиток // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2017. Вип. 26. С. 28–39.
3. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків другої половини 1930–1950-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. Вип.18. С. 180–186.
4. **Попович К.** Літографії київських художників у книжковій графіці 1970-1980-х років // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2019. Вип. 19. С. 151–157.
5. **Попович К.** Національні образи в літографіях А. Крвавича // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2019. Вип. 39. С. 236–251.
6. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків у зібранні музеїв Києва: мистецтвознавчі та хронологічні аспекти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 1. С. 53–62.

ОПУБЛІКОВАНІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ  
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. **Попович К.** Літографія в творчості київських художників-графіків 1960-х років // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2014. Вип. 23. С. 132–143.



2. **Попович К.** Літографії В. М. Іванова-Ахметова у контексті графічного мистецтва Києва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірник наукових праць. Харків, 2015. Вип. 8. С. 33–38.
3. **Попович К.** Розвиток літографського мистецтва київської школи графіки у 1970-х р. // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2015. Вип. 24. С. 212–221.
4. **Попович Е.** Искусство литографии киевской школы графики 1990-2000-х годов: художественно-стилевое и тематическое разнообразие. // East European science journal. Wschodnioeuropejskie czasopismo naukowe / Warszawa, volume 4 – 06 (58), 2020. – S. 4–12.
5. **Попович Е.** Основные направления развития искусства литографии киевской школы графики 2000-х годов // European Journal of Arts. Scientific Journal. Vienna – №3, 2021. – P. 20–26.

#### АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1. **Попович К.** Місце літографії у творчому доробку київських художників-графіків 1960-х р.р. *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства.* Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів (Київ, НАОМА, 21 травня 2015 р.). Київ: Фенікс, 2015. С. 28–29.

2. **Попович К.** Трансформація образів в літографіях В. Іванова-Ахметова. *Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів.* Тези і матеріали доповідей Всеукраїнської міждисциплінарної науково-теоретичної конференції з міжнародною участю (Київ, Національна академія мистецтв України. Інституткультурології НАМ України, 25 листопада 2015 р.). Київ, 2015. С. 64.

3. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків 1970-х рр. *Треті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998).* Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 28

листопада 2015 р.). Київ: Фенікс, 2016. С. 70.

4. **Попович К.** Літографії в альбомах естампів київських графіків комбінату Спілки художників України 1970-1980-х р.р. (на матеріалі колекції Перевальського В. Є.) *Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтва (до 130-річчя з дня народження Г. Нарбути)*. Тези і матеріали доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 р.). Київ: Фенікс, 2017. С. 56.

5. **Попович К.** Літографії випускників графічного факультету Київського державного художнього інституту 1980-х р. *Четверті науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 26 листопада 2016 р.). Київ, 2017. С. 78–79.

6. **Попович К.** Мистецтво літографії київської школи графіки другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття*. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Конференція «Молодий вчений». м. Ужгород. 21-22 квітня 2017 року). У 3-х частинах. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. Ч. 1. С. 36–38.

7. **Попович К. М.** Літографії українських художників першої третини ХХ ст.: основні стилі та напрями. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ ст.* Збірник матеріалів міжнародних науково-методичних конференцій (Харків, ХДАДМ, 9-12 жовтня 2017 р.). Харків, 2017. С. 293–296.

8. **Попович К. М.** Особливості літографії київських художників 1930-х р. *П'яті науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.). Київ, 2018. С. 93.

9. **Попович К. М.** Дух новаторства в літографіях київських художників-графіків 1960-х рр. *Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство*. Збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ,

НАМУ, Музей шістдесятництва, 30 листопада 2017 р.). Київ, 2017. С. 32.

10. **Попович К. М.** Літографії київських художників першої половини ХХ ст. *Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті*. Збірник тез доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАМУ, 11 квітня 2018 р.). Київ, 2018. С. 65–66.

11. **Попович К.** Методичні засади викладання літографії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, НАОМА, 11-12 березня 2019 р.). Київ, 2019. С. 107–111.

12. **Попович К.** Сучасні підходи до викладання графічних технік плоского друку у закладах вищої художньої освіти Києва. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (МЗВО «КАМ» 12-13 квітня 2019 р.) Київ, 2019. С. 46–47

13. **Попович К.** Особливість трактування фольклорних мотивів в літографіях А. Крвавича. *Шості науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 24 листопада 2018 р.). Київ, 2019. С. 130.

14. **Попович К.** Літографії київських художників-графіків у збірці Музею книги і друкарства України. *Сьомі науково-методологічні читання пам'яті академіка Платона Білецького*. Тези доповідей міжнародної наукової конференції (Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 р.). Київ, 2020. С. 139–140.