

## **МАЙСТРИ САТИРИЧНОЇ ГРАФІКИ ГАЛИЧНИНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ОБОРОНІ УКРАЇНСЬКОСТІ**

Інтелектуальна спрямованість галицької сатири наприкінці ХІХ ст. супроводжувалася структуризацією місцевого політикуму; українські народовці, галицькі полонофіли, москвофіли починають ділитися на ще більшу кількість партій: із кожного середовища виділяються соціалісти і радикали, одночасно більше стає прихильників ідеї самостійності України. Сатирики, пропагуючи самостійність України, висміювали ефемерність ідей її автономності чи окремих її частин у складі європейських імперій Австро-Угорщини та Росії.

Кінець ХІХ ст. ознаменувався зміною світогляду, це виражалося навіть у рядках сатиричних журналів: «Романтизм закінчив життя своє, і натуралізм уже у гробі, поет шукає тепер настрої, і над чоловіком ставить себе. ... І не раз Пегас смішно брикнув, а імпресіонізм як комета махнув вогнем і геть зник. Сьогодні модернізм всюди в моді...» (авторський переклад. — А. І.) [1]. Справді, у матеріалах галицької сатири з кінця 80-х рр. ХІХ ст. і до початку ХХ ст. помітне і якісне збільшення публікацій на тему художнього процесу. Зображення художника, фотографа, музиканта, актора в комічних ситуаціях стають звичними. Творча особистість художника-сатирика була цікавою для читачів, а тому редакції сатиричних видань намагаються подавати імена карикатуристів, а художники часто підписуються повним своїм прізвищем.

У Галичині не розвиваються такі поширені у Західній Європі жанри мистецтва, як історичний, побутовий, пейзажний [2] — існувала незаповнена ніша, на яку б претендували твори ліричного напрямку. На захист і розвиток цієї елітарної лінії були покликані мистецькі товариства Захента, Товариство приятелів штуки, Товариство розвою руської штуки та ін. Сатира не потребувала такого захисту, бо була самодостатнім явищем і опиралася на широку демократичну основу. До того ж ліричні мотиви у графіці на сторінках сатиричної преси з середини 1880-х рр. почали займати вагоме місце — читачі втомилися від заполітизованості і моралізаторства. Отже, час потребував розширення тема-

тичного та ідейного діапазону в сатиричному жанрі. В аспекті художньої форми важливо було поєднати лаконічність лінійного рисунку і багатство тональних переходів, площинних декоративних плям і реалістичної світлотіньової побудови.

Видання мало бути багатим, а тому поширеною тенденцією з 1890-х рр. стає введення кольору у сатиричну графіку — спочатку двоколірної, а пізніше, на початку ХХ ст. — чотириколірної літографії. Така потреба виражалася навіть в анекдотах львівської преси. Зокрема в одному з них декадентка пояснювала, чому любить сучасну декадентську поезію, «бо видить пані, декаденти все пишуть в кольорах: холод небесний, червона пристрасть, рожеві надії, одним словом можна собі вибирати поезію до лиця ... і до кольору сукні» [3].

Доля правди в цьому жарті справді була: в ілюструванні сатири використовувався певний набір кольорів, пов'язаний з настроєм зображених персонажів. В ідейному плані створення творів з вираженням розчарованості, апатії, відторгненості, меланхолії відповідало декадансу. Представником європейського декадансу В. Щурат назвав І. Франка після виходу його збірки «Зів'яле листя» [4]. І хоча відомий письменник вважав декадентство лише фрагментом, епізодом у своїй творчості, впливи декадансу у Галичині знайшли відповідну інтелектуально-естетичну основу серед окремого кола інтелігенції.

Чимала кількість суто політичної сатири на сторінках сатиричних видань стає постійним, іноді банальним явищем, яке призводить до існування у цій спеціалізації певних шаблонів. Саме на таких позиціях залишався полонофільський часопис *Szczutek*. Подібна проблема існувала й в інших виданнях, але у таких як «Зеркало» й «Нове Зеркало» художники починають застосовувати новаційні прийоми. У цьому зв'язку варта уваги творчість відомого українського графіка і живописця Тита Романчука.

Романчук використовував швидкий лінійний рисунок, який нагадував плернерний начерк. Така техніка була поширена у 70-ті рр. ХІХ ст., однак художник починає застосовувати ще й елементи колажу, пов'язуючи, наприклад, кілька малюнків у загальній композиції. Це особливо помітно у серії «Кодексъ Карный въ ілюстраціяхъ» [5], яка час від часу повторювалась в чергових числах журналу. Формат об'єднують вітки і стовбури дерев, серед них лежать, висять, літають як осінні листя аркуші з зображенням карикатур на політичну тематику.

Власне, такі своєрідні композиційні супроводи-рамки стають знову актуальними в журнальних ілюстраціях. Подібні колажі були у графіці шляхетських родинних альбомів першої половини ХІХ ст. Сюжетна канва вищезгаданої карикатури Романчука будується на висміюванні не лише карного кодексу, але й у ньому через відповідні статті викриваються морально-етичні негаразди у суспільстві. Так, статтю про «зраду стану» (зрада Батьківщини) художник

зображає у сцені, де жінка йде з дому і чужі чоловіки задивляються на неї. «Публічне насильство» зображається у вигляді сцени, де багатий кредитор при сторонніх зачитує боржникові величезний рахунок. «Надужитє власти урядо-вої» показує, як жандарм обнімає пишногруду кухарку. «Нарушенє публічного супокою» зображає, як жінка грає на піаніно, а в іншому покої чоловік затуляє вуха. В художньому плані усі ці сценки разом з написами утворюють загальний ритм. Подібне повторюється і в продовженні цієї серії, але художник змінює темне тонально-штрихове насичення на світлий лінійний рисунок. Серед аркушів різного формату Романчук виділяє вписану в коло сцену з Галицького сейму, в якій чубляться депутати. Текстове пояснення виділяє відповідну статтю з кодексу про заборону поєдинків (дуелей).

Своєрідним епілогом серії карного кодексу в образах була карикатура на параграф закону. Романчук тонкими лаконічними штрихами зобразив судове засідання, під час якого пропонують повісити москвофіла Книша на величезному чорному параграфі [6]. Розміщуючи параграф у центрі внизу, художник утворив своєрідну пляму — акцент. Такий ефект додають і причеплені догори мініатюрні портрети оскаржених раніше за тією ж статтею — зрада Батьківщини — Наумовича і Площинського. У нижній частині показано архидияконів-симпатиків польського кола, які їдуть у бричці на зібрання полонофілів і повертаються. Для підкреслення вербальної ідеї художник вписує події в два півкола — у другому бричка перекидається вверх колесами. Таким чином, своєрідно відображається криза політики польського кола.

Тит Романчук розвинув ідею багатосценічної сатиричної графіки у серії «Коломийки зь образками» [7]. Ці композиції тісно переплітались з вербальною формою сатири у зразках українського фольклору Бойківщини і Гуцульщини. Кожен малюнок являв собою незалежну сценку комічного змісту, однак їх об'єднувала художня техніка, яка створювала ілюзію плерерного лінійно-штрихового начерку. Написи-коломийки під малюнками створювали оригінальну ритмічну структуру. Власне Романчук вважав за необхідне передати мелодику і ритм прикарпатської коломийки графічними засобами. «Коломийки зь образками» створюють ілюзію танцю. В кожній зі серій є сцени, де йдуть-танцюють гуцул з бойком — це символізує єдність українського суспільства. «Сюди-туди улицями через Галилею. Ходи, брате, оглядати, що діє ся з нею», «Хмара йде, дощик буде, ходімо до хати. Дай нам Боже в Руси щастя-згоди ся дождати». Такі рядки вводили глядача в політичну ситуацію у Галичині.

Серед карикатур Романчука М. Фіголь виділяв сатиру на вибори, пов'язану з масовим споюванням електорату [8]. Художник у подвійній карикатурі зумів передати динаміку політичної боротьби. У верхній сцені значну частину малюнка займає пихатий полонофіл, який, тримаючи ковбасу, закликає до бою. У ви-

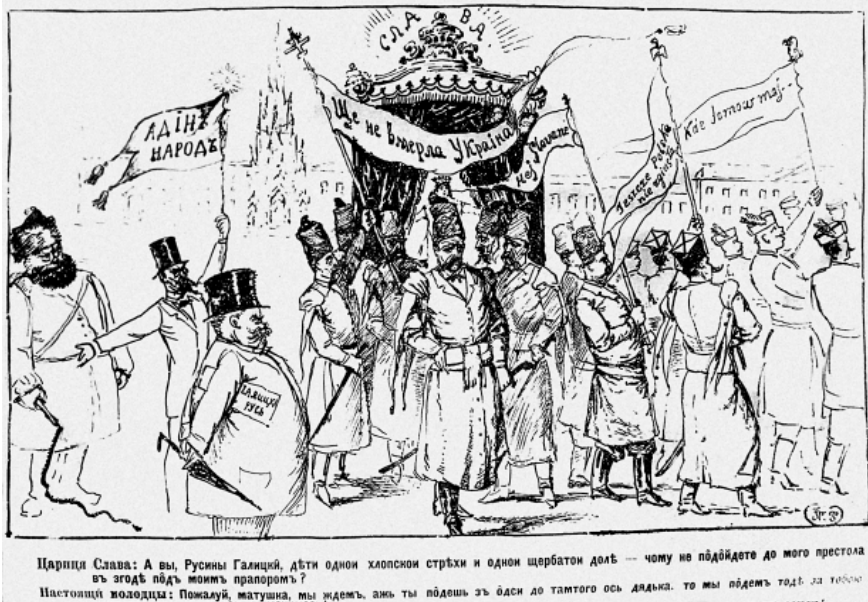


Рис. 1. Романчук Т. Царяца Слава. Літографія // Зеркало. — Львів, 1891. № 11. — С. 8

гляді стріляючих гармат зображено бочки з алкоголем, вони скеровані ліворуч в юрбу галицьких селян — потенційних виборців. У нижньому малюнку динаміку руху скеровано у протилежний бік. Споених виборців верхи на бочках полонофіли і євреї завозять на виборчу дільницю. В художньо-технічному відношенні художник використовує рвучкі штрихи-лінії, які підкреслюють рух, вир подій. Тому в рисунках Романчука немає застигlosti поз героїв, як у графіці старшого колеги К. Устияновича.

Уміння графічними засобами не лише висміяти, але і показати різний світогляд об'єктів сатири було характерним для творчості Романчука. Ця якість добре відчутна в ілюстрації «Якою хотѣвъ бы мати Русь посоль Романчукъ, а якою посоль Антоневиць» [9]. Автор виражає ідеї своїх героїв з допомогою двох урбаністичних краєвидів. У обох випадках художник подає в перспективі вулицю, що спрямована праворуч угору, немов у майбутнє. Точку зору вибирає зверху. У верхньому малюнку, з погляду депутата Романчука, українська вулиця має бути забудована розкішними будівлями театру, університету, кам'яними будівлями шкіл, гімназій, церков. Натомість в другому випадку Україна Антоновича мала бути забудована заводами, фабриками, банками, а школи, церкви мали залишатися простими дерев'яними під солом'яними стріхами. У техніці

художник надав перевагу начерковому лінійно-штриховому рисунку. Серійність малюнків, пов'язана змістом, була характерною для поглиблення образу Микити Хруня, створеного Устияновичем. Романчук створює цілу «Хруніяду», де Хрунь продає свій виборчий голос за горілку і п'ятку шинкарю-єврею.

Композиція іншої роботи полягала у представленні алегоричної постаті жінки-цариці (*рис. 1*). Вона благословляє вільні народи, які з транспарантами-гаслами національних гімнів виходять з шатра Цариці Слави у світ. Це композиційно підкреслює рух колони демонстрантів праворуч, серед яких — персонажі в козацьких строях, які тримають гасло «Ще не вмерла Україна» [10]. Ліворуч гротесково товстим зображено їхнього опонента — москвофіла з прапорцем з написом «Адінь народ», за спиною у якого стоїть з нагайкою російський бо-родатий козак — символ насилля і національного гніту.

У сатиричному рисунку Романчук концентрував увагу на головному об'єкті висміювання. Так, у карикатурі «Кацапское всенародное віче» художник акцентує на постаті старої кістлявої «Нової ери». Її обличчя, зображене анфас, є комічно-страшним. Вона крокує по столу, за яким сидять промосковські галицькі політики (декоtrim карикатурист малює довгі ослячі вуха). Обличчя політиків і решти персонажів зображено у профіль — це ще більше вирізняє героїню. Створити з чорних фігур римо-католицьких ченців виразний ритм вдалося у композиції, де зображено два храми — греко-католицький і латинський. З першого ченці перекиданням «з рук в руки» забирають цеглини і будують собі костел. З допомогою літографії Романчук досягає ефекту техніки сухого пензля з багатою мерехтливою поверхнею.

Близько сотні ілюстрацій створив для часопису «Зеркало» Тит Романчук протягом 1889–1893 рр. Він зумів уникнути композиційних повторень і шаблонів. А неординарність була рисою необхідною для карикатуриста того часу. Це підтверджують серійні карикатури — прообрази коміксу за підписом Б. Комара, які створено у вигляді поєднання віршованих текстів (коломиїок) та їх графічного ілюстрування. Комар поєднував геометричне спрощення композицій і живу динаміку імпровізаційного штриха-лінії графіки Романчука.

В одній серії малюнків Комар розповідає, як його намагалися споювати. Оригінально вдалося художнику почергово показати в 5-й і 6-й сценці, як героя у центрі схопили два гультяї, і як вони попадали в різні боки від відмови — поштовхів героя. В іншій серії малюнків «Живем, живем своїм життем» в 14 сценках він комічно зобразив картярів, пошесть холери, весняну повінь у природі і фінансову повінь-кризу акціонерного банку «Дністер», театральне життя, сімейну бійку-сварку, львівські дощі, прискіпування поліція до пияків, велосипедиста. Комар таким чином подає своєрідним каскадом життя простолюдина, незаангажованого в жодну політику.

С. Томасевич, відомий український художник 90-х рр. ХІХ ст., також вніс значну лепту в ілюстрування сатиричних журналів. Зокрема відома його ілюстрація обкладинки часопису «Стріла». Біля високої колони зображено козака, який захищає дівчину-полонянку Україну і з лука стріляє у чорне вороння. Дійство відбувається на тлі багатопланового краєвиду Львова зі сходом сонця. У цьому малюнку художник виявив свій таланти у тональній розбудові композиції. Однак і в лінійному рисунку Томасевич досягає успіхів, вводить полум'яно-червоний колір у зображення пекельного вогню, в якому горять грішні повії, пихаті паничі, шинкарі-євреї, і яких шмагають зміями і колють вилами крилаті дияволи.

Художники-ілюстратори часописів народовського спрямування «Зеркало», «Стріла», «Кропива» здійснили значний внесок у розширення тематичного ряду і збагатили художню форму графічного мистецтва — поширення набули багатосценічні серійні карикатури. Історико-мистецькою заслугою Т. Романчука, В. Гепена, С. Томасевича, Б. Комара було не лише висміювання негативів москвофільства і полонофільства, але й пропаганда українських самостійницьких ідей в сфері політики і культури.

Ілюстрування львівського часопису «Страхопуд» у контексті «агресивної сміхової політики» у кінці 80-х рр. ХІХ — початку ХХ ст. визначав талановитий москвофільський літератор О. Мончаловський, який на противагу іронічному сміху авторів публікацій часопису «Зеркало» надавав перевагу саркастичному тону у сатирі. Риторика політичної сатири на сторінках цього журналу вступала в суперництво з комічно-ліричним відображенням життя. Ці якості знайшли втілення у багатому ілюструванні, тим більше цьому сприяла фінансова підтримка проросійських кіл поліграфічної бази москвофільської преси, яка в ту пору виходила під егідою Ставропігійського інституту.

Мончаловський залучав до ілюстрування художників з академічною освітою. Перший номер часопису доручив ілюструвати Т. Копистинському. Художник презентував читачам велику графічну роботу [11], де Галицька Русь зображалася у вигляді незавершеного будівництва, на якому робітники сваряться між собою. Особливого висміювання зазнають молоді народовці, яких Копистинський зображає у вигляді дітей-бешкетників — серед них виділяє хлопчика з написом «Зеркало» — назвою часопису, який пропагував українські самостійницькі ідеї. Ця композиція продовжувала ідею А. Гротгера в роботі, що зображала сварку народів на будівництві спільного слов'янського дому. Однак Копистинський формує композицію по горизонталі, насичує роботу масою дрібних деталей, створюючи ціле мереживо з ліній і штрихів.

Головний редактор «Страхопуда» доручав ілюструвати видання і своїм колегам — журналістам, художникам, які не мали академічної освіти, але від-

значалися високою гуманітарною обізнаністю. В художньо-технічному плані ця група ілюстраторів-графіків була найбільш відкритою для усіляких творчих експериментів — це стосувалося поєднання народного примітиву і плерерного начерку з натури, звернення до традицій середньовічної гравюри і глибокої продуманості композицій.

Важливе місце у сатири «Страхопуда» займало висміювання в ілюстраціях українського самостійництва. В одних малюнках це виражалося у зображеннях «каруселей» з дітьми-самостійниками, які крутять величезні полонофіли. Карусель була відповідником форми кола, а тому асоціювалася з польським політичним колом, яке, на думку москвофілів, протегувало українським самостійникам. В одній з карикатур показано, як шляхтич-полонофіл забиває до свого колеса нові кілки — самостійників для того, щоб «краще крутили». В іншому малюнку діяч польського кола з пляшки вливає в рот молодиці у вишиванці Русі-Україні Люблінську унію. Поряд лежить домовина з написом «тутенька лежить самостійний народ» [12]. Втілити образ Галичини — Червоної Русі у вигляді української дівчини у вишитому одязі зі стрічками вдалося невідомому автору [13]. В карикатурі показано, як гурт визискувачів — пан-полонофіл, торгош-еврей та езекутор, сівши на голову і спину і вигрібаючи все з торбини, пригинають додолу бідну дівчину. Вся ця група персонажів утворює своєрідне орнаментальне мереживо. Обличчя «Червоної Русі» повернуте в профіль і виражає сум та тривогу. Такий художній прийом стає характерним для періоду раннього модернізму — львівської сецесії.

Художня творчість карикатуристів часопису «Страхопуд» відзначалася багатими портретними характеристиками об'єктів сатири від засновників радикальної партії І. Франка і М. Павлика до галицького намісника К. Бадені. Один художник зображав Бадені у вигляді крилатого венеціанського лева (граф гордився італійським походженням) [14], дотримуючись законів пластичної анатомії і світлотіньової побудови — додаючи до людського тіла ріжки, лев'ячу гриву, хвіст та крила. В карикатурі іншого художника Бадені зображено зі сльозами, але одночасно тріумфуючого. Залишаючи пост намісника Галичини, граф заявляє: «Я давно сказав, що по мене не можесть ничего лучшего прийти» [15]. Рисунок створено за допомогою грубих ліній-штрихів. На противагу попередньому тут ігноруються закони анатомії і перспективи. Однак обидва рисунки об'єднує подача персонажа крупним планом. Це стало визначальним в ілюструванні того часу.

Висміювання останніх днів перебування при владі або сцени боротьби за неї змальовувалися у «Страхопуді» кінця XIX ст. як комічні побутові бійки. Прикладом цього є ілюстрація, де колеги одного з депутатів використовують його тіло як таран для розбиття дверей парламенту [16]. В іншому малюнку

кандидати в депутати рвуться до парламенту по головах і спинах натовпу. Художнику вдалося передати емоційний порив натовпу, одночасно показуючи риси окремих героїв — українців-псевдопатріотів, полонофілів і євреїв.

Безумовно, серед графічних творів політичної сатири у часописі «Страхопуд» переважали ілюстрації, створені на замовлення проросійських жертводавців. Отже, існувала певна тематично-політична заангажованість. Однак у плані пошуку нових форм художньої виразності ілюстрування в «Страхопуді» було часткою оригінальних змін у загальному художньому процесі Галичини кінця ХІХ століття.

Втома публіки від заполітизованості громадського життя вплинула як на характер ілюстрування, так і на зміну самої ідеї сатиричного висміювання, коли головним завданням стало виявити своє, чуже, нічє, а не ділити світ, як раніше, умовно на добрий і злий.

Одними з яскравих виразників філософії нової сатири наприкінці 80-х рр. ХІХ ст. стають художники і журналісти львівського часопису *Śmigus*, де редактором був О. Мільський. В центрі уваги часопису звичайний обиватель: актори, художники, банкіри, вуличні п'яниці [17]. В основу «сміхової ідеології» *Śmigus* було також закладено культ шанування жінки, особливо львів'янки. Тому закономірним було впровадження відомим художником А. Пилиховським на титульних сторінках часопису графічної серії «Прекрасні львів'янки». Створені портретні образи відзначались оригінальним композиційним задумом, витонченістю світлотіньового вирішення. Жінка мала бути красивою у будь-якій комічній ситуації. *Śmigus* навіть у віршованій епіграмі, спрямованій проти Соломії Крушельницької, поєднує епітети «Наша сестриця! Крушельницька мила!», «В твоїм серці посів Бога золотий зріс бур'яном невдячності і оцтом підлоти» [18]. Автора цих рядків обурювало, що Крушельницька вважала себе україркою, а не полькою. Тому тут відчувався виразний політичний контекст. Інше ж львівське видання «Гайдамаки» закидало *Śmigus*, що тому не завжди вдається шанувати жінку як таку, власне, через політичну заангажованість і міщанську мораль.

Художник-ілюстратор *Śmigus* М. Гарасимович у 1907–1908 рр. захоплюється політичною сатирою, причому це відбувається під впливом активізації тогочасного українського політикуму, боротьбою за громадянські свободи, за український університет. Гарасимович створює портретні карикатури на москвофіла Г. Маркова, на ініціатора мілітаризації українського суспільства К. Трильовського — засновника Пласту і легіону січових стрільців [19].

Сенсаційний атентат М. Січинського проти галицького намісника-полонофіла А. Потоцького дав привід Гарасимовичу створити на цю тему сатиричну ілюстрацію. Художник вирішує у графіці пародіювати іконостас, розділивши



композицію на три частини. В центральній частині зображає анфас Січинського в кайданках і з револьвером в руках. У лівій і правій частинах художник зображає у профіль ватажків українського гайдамацького руху І. Гонту і М. Залізняка. Художник використовує шаховоподібну орнаментику підлоги, популярну в українських іконах епохи Відродження і бароко, навколо голів персонажів малює німби, імітуючи православні грецькі написи на іконах, пише імена Гонти, Січинського і Залізняка. Замість зовнішнього орнаментування в іконостас встромляє скривавлені сокири. І тут Гарасимович повторює ідею іншої карикатури, де основним політичним аргументом «християнського народу українців» є вила-тризуби, коси, ножі, сокири. На цьому малюнку гайдамацьку зброю поставлено в центрі на щиті, навколо на варті зображено у чорних кунтушах і шаварах злих і неголених козаків.

Антиукраїнським пафосом наділена карикатура Гарасимовича на новітніх гайдамак (рис. 2). Робота зображала сцену, де «бойовики-українці складають руські прапори, здобуті при виборах, у стоп своєї королеви». Ліворуч на ослінчику зображено товсту, зубату королеву-отаманшу у вишитій сорочці, яка тримає грубого кия — прообраз скіпетра і круглу пляшку з горілкою — прообраз держави. Праворуч її піддані. Високо підняті неголеними козаками похилені прапори-трупи селян, проколені ножами, передають ефект натиску та агресії.

Політичні карикатури Гарасимовича свідчили про бурхливу фантазію автора, який зумів надати українськості зловісного негативізму, натомість очевидно, що художник вивчав кращі зразки української мистецької спадщини. Зовсім інакше Гарасимович зображає шанувальника і покровителя української культури митрополита А. Шептицького, а саме — як друга поляків і потомка давнього шляхетського роду, який боровся з ворогами вітчизни — козаками, турками і москалями. Художник створює реалістичний образ [20]. Розміщений на перших сторінках часопису, портрет Шептицького дисонував з негативізмом українофобських карикатур.

Вплив карикатур Гарасимовича на українських самостійників полягав у інспіративному значенні формування гротескового образу кровожерливого українського націоналіста ХХ ст. на противагу образу тупого, неосвіченого, але мирного українця-селянина ХІХ століття.

В художній стилістиці сатиричної графіки поруч з популярними натурними жартівливими начерками стала переважати декоративність і площинність. Свідченням цього були успіхи в ілюструванні знакових видань у Галичині — «Зеркала», «Страхопуда», Śmigus і «Комара», які висміювали і одночасно популяризували модерністичні тенденції в мистецькому житті початку ХХ ст.

Рис. 2. Гарасимович М. Найновіший історичний образ української культури. Титульна ілюстрація. Літографія // Śmigus. — Львів, 1908. — № 9



Вихід львівського часопису «Комар» у 1900 р. став помітним явищем як у середовищі шанувальників вербальної і графічної сатири, так і серед прихильників української національної ідеї. Концепція редактора І. Кунцевича полягала у продовженні пропагування українського самостійництва подібно до того, як це було у «Зеркалі». До того ж помітним було прагнення відновити вплив позитивізму на свідомість галичан, і тому закономірним стало висміювання у карикатурах діячів модерністичних угруповань, зокрема учасників «Молодої Музи» та «Олімпійців», які виступали по суті антагоністами позитивізму. Переважно при створенні сатиричних образів українських модерністів ігнорувалась їхня прихильність до індивідуалізму, навпаки, їх зображували подібними один до одного — патлатими, з похмурими, незадоволеними обличчями. Однак формальні рецепти, якими послуговувались художники при створенні цих карикатур, були тісно пов'язані з художніми відкриттями у графіці періоду сецесії. Значення набуло площинне малювання, а також імітування народного примітиву. Важливим аспектом було використання кольору в репродукуванні сатиричних ілюстрацій, а також зміна ілюстративної обкладинки у кожному номері «Комара».

Назва часопису, можливо, була пов'язана з іменем ілюстратора «Зеркала» у 1892–1893 рр. Б. Комара. До ілюстрування видання було залучено в основному молодих перспективних художників, котрі навчалися у відомих мистецьких

закладах Європи. Значної популярності досягли Євген Турбацький, Ярослав Пстрак, Яків Струхманчук. Інші ж — А. Король, І. Квач, І. Зіленко, Михайлів, Соловія — залишилися маловідомими у вітчизняному мистецтвознавстві.

Король був автором однієї з перших ілюстрованих обкладинок «Комара», виконаної в техніці деревориту — серед чорних округлих літер назви художник зобразив анфас постать зігнутого наляканого чоловіка, який біжить на глядача і якому величезний комар знімає капелюха. На другому плані зображено, як цілий рій комарів нападає на обивателів. Доволі тривалий час в ілюструванні титлу часопису «Комар» використовувався логотип роботи Пстрака, де серед високих чорних літер були зображені в експресивних позах галицькі обивателі: чиновники, фірмани, поліцейські, євреї, жебраки, котрі відбиваються від роїв комарів. Тут художник творчо переосмислив аналогічний прийом Б. Тепи у титульній ілюстрації часопису Smigus зі зображенням серед високих чорних літер назви сцени обливання водою львівських обивателів.

В оформленні «Комара» Пстрак створював веселі комічні та високі поетичні образи. Таким поєднанням в образній структурі виділяється номер часопису, присвячений Великодню. Якщо титульна ілюстрація зображає веселу сценку святкового застілля, де комічний панотець в окулярах виголошує тост, то в наступній ілюстрації, яка зайняла всю полосу набору, художник представляє живий образ України у вигляді прекрасної дівчини, що стоїть на підвищенні у центрі композиції (рис. 3). Простоволоса, з лавровим вінком на голові, у вишитій сорочці, вона, опустивши очі та піднімаючи руки, благословляє український народ. У лівій руці у неї гілка пальми. Дівчині-Україні протиставляється гротесково-сатиричний образ Темноти, яка, загубившись у юрбі, зникає. Художнику вдається передати ефект зникання, «загублення» у юрбі завдяки багатій тональній градації у світлотіньовій побудові Темноти та її оточення. Темнота закриває руками очі, щоб не бачити, як дитина читає книжку. Образ Темноти справедливо сприймається чорною дірою. Ліворуч зображено чоловіка, який тримає великий щит з левом — гербом Галичини — ця постать символізує незламність української державності. В оформленні часопису Пстрак дотримувався певної закономірності, коли урочисті, святкові композиції виконувались в манері, близькій до академічної. Це є у вищезгаданій ілюстрації. Комічні ілюстрації, що виражали динаміку, напруження, Пстрак виконував в лінійно-штриховій техніці. Особливо вдалими були зображення сенок біжок. Наприклад, карикатура «Інтернаціональна прогулька за жовківською рогачкою» зображала сценку сварки пияків біля корчми на околиці Львова. Під гарячу руку бешкетників потрапили і поліцаї. Художник малює фігури мерехтливим нерівним штрихом, імітуючи враження сп'яніння. Додаткового ефекту грубості та бруду в постатях пияків додає густе тушування сіткою

Рис. 3. Пстрак Я. [Протиставлення образу України Темноті]. Літографія // Комаф. — Львів, 1900. — № 6. — С. 2



штрихів певних ділянок — на колінах штанів, на ліктях рукавів, волосся. У відомій карикатурі Пстрака на податки в австрійській Галичині сцена бійки вирішена з допомогою гострих насичених штрихів і ліній. Тут уже немає мерехтливого контуру, який би підкреслював похмілля стихійної бійки пияків — адже чиновницьке вибивання податків відбувалося тверезо і планомірно, із суто німецькою педантичністю.

Пстрака хвилювала й тема виїзду українців до Канади — цій проблемі художник присвятив цілу ілюстровану обкладинку [21]. Композицію твору художник вписує у вертикальний формат: високо піднятий горизонт підкреслює потяг, який йде в перспективу, здіймаючи клуби чорного диму. Малюнок створений з допомогою сітки штрихів, покладених по формі. Ритм лінії потягу і залізничної колії підкреслює бічна сільська дорога, яка з'єднується з нею завдяки напису «До Канади» у вигляді залізничних шпал. Ліворуч Пстрак зобразив у колі танцюючі фігурки євреїв, які, очевидно, мали зиск на виїздах емігрантів. У полі пшениці темніє силует Страхопуду. Останні дві деталі протиставлені

динаміці руху потягу, в якому їдуть з Галичини трударі-селяни, натомість за-лишаються лихварі, спекулянти та страхопуди.

Однією з об'єктивних причин селянської еміграції з Галичини були засил-ля і утиски представників багатой поміщицької шляхти. Це яскраво виражено у карикатурі Пстрака «Мужицька журба». У центрі композиції згорблений зажурений худий селянин з похнюпленою головою, повернутий до глядача, сидить на лаві. Дія відбувається на тлі інтер'єру селянської хати, де кругом по стінах і біля печі, наче привиди, серед клубів диму з'являються фігури козака-шляхтича з шаблею, товстого монаха, дяка зі свічкою. І постаті привидів, і інтер'єр у Пстрака промальовані тонкими плавними лініями. Мужика-селяни-на ж художник малює гострими насиченими лініями, штрих тут буквально на долю міліметра товстіший, чим досягається ефект контрасту реальності та уяви-мари. Зліва на мужика дивиться розповнілий поміщик і витягує з се-лянського мішка хлібину. Цей фрагмент намальовано так, що сама фігура ба-гатія нагадує мішок. Пстраку в цьому образі вдалося передати межу уяви та реальності.

Плідним карикатуристом у часописі «Комар» був Яків Струхманчук. Тема його робіт охоплювала широкий спектр суспільного життя: сатиру на вибори, комічні сцени з солдатської служби і побуту, висміювання пияцтва. Струхман-чук малював карикатури у манері, близькій до карикатур-начерків Пстрака. Схожим було і коло їхніх героїв — об'єктів сатири. Наприклад, образ Темноти у карикатурі Струхманчука наголошує на проблеми просвіти у Галичині. Іван топить у болоті темноту — чорне патлате створіння. Поруч зображено товстого шляхтича-полонофіла та єврея, який просить не топити Темноту, бо саме нео-свіченість народу сприяла його закабаленню.

Однак роботи Пстрака і Струхманчука відрізнялися настроєвістю: для першого характерний «сміх крізь сльози» [22], шаржі його колеги поєднували комічність і оптимізм. Це відчутно навіть у карикатурі на пияцтво, де Струх-манчук, як і Пстрак, малює сценку «За рогачкою». Струхманчук не малює бійки пияків, а згадує її лише у текстовому супроводі, натомість головну роль в ілю-страції відіграють танцююча пара та захмелілий музикант з гармошкою, який сидить на лавці і співає. Це підкреслює тезу О. Сидора, що художник спершу створював шаржі, а потім вже готував сатиричні текстові супроводи [23]. Тобто текст для Струхманчука служив певним сміховим додатком до події-малюнку. Надаючи саме графічному вираженню сатиричних ідей, Струхманчук значно збагачував художню форму виразності твору. Так, у вищезгаданому малюнку художник зобразив у вигляді кількох суцільних площинних плям чорне небо. У такій же формі акцентовано на роззявленому роті музиканта — виражено це так, що герой немов одночасно співає і спросоння позіхає.

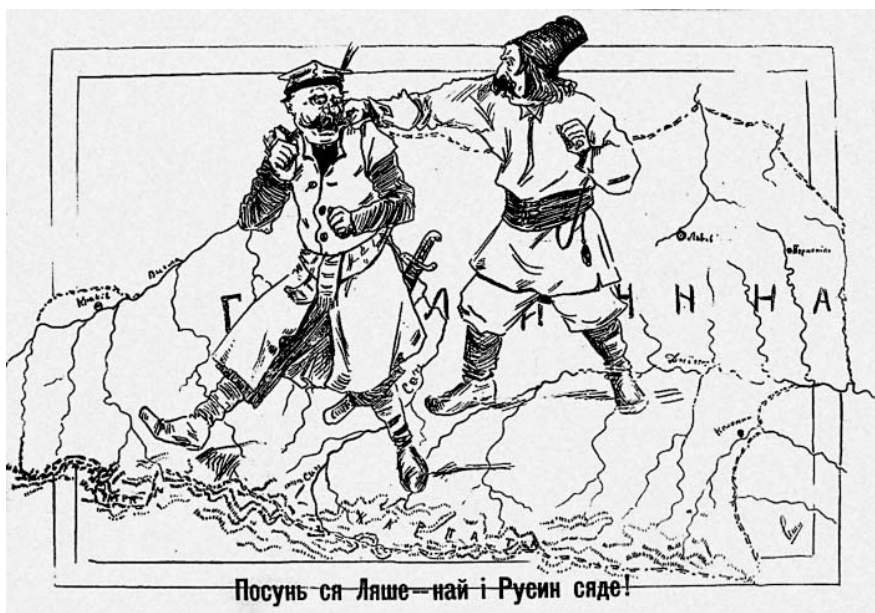


Рис. 4. Струхманчук Я. Посунь ся Ляше — най і Русин сяде! Літографія // Комаф. — Львів, 1901. — № 7. — С. 8

Карикатура Струхманчука «Осінні гості в хаті Івана» зображала цілу вереницю товстих панів-здирників, які збирають псевдодоброчинні кошти на вибори. Художник насамперед протиставляє худого селянина Івана, що хапається за голову, та великі фігури єврея, ксьондзів, різних товстих тіток, полонофільських політиків, котрі займають більшу частину композиції. У фігури останніх художник навмисне вводить темний насичений тон, а селянина зображено лише тонкими лініями.

Поетична метафора Струхманчука «Посунь ся Ляше най і Русин сяде» стала за духом народною назвою сатиричної ілюстрації, у якій художник на тлі мапи Галичини зобразив селянина, що смикає вуса шляхтичу (рис. 4). Художник майстерно передав переляк полонофіла, вбраного у шляхетські шати і оперезаного широким поясом з шаблею. Фігури персонажів здаються висіченими з каменю. Врешті-решт, за малюнком виглядає на те, що селянин-русин хоче, щоб лях не просто посунувся, а взагалі забирався з Галичини. Такому сприйняттю відповідає композиція роботи, де постаті суперників зміщені ліворуч, цей рух підкреслює тло-мапа Галичини, на якій Краків з округою теж виходить за її рамки.

Сатира Струхманчука була спрямована і проти негативних рис представників українського духовенства. Відома його робота, де комар ганяється за отцями навколо собору Св. Юра. Темні сутани персонажів дозволили створити певний ритм, своєрідний ефект метушні, який охоплював святоюрську консисторію в період, що передував виборам нового митрополита. В іншій карикатурі Струхманчук зобразив двох товстих латинських монахів. Тут художник акцентує увагу на їхньому діалозі, у якому товстіший каже, що йому складно «тут на Русі» витримати «тягар чернечого закону». Струхманчук по суті застосовує своєрідний подвійний ритм — у графічній мові перегукуються фігури важких товстунів у рясах, і, власне, у вербальному вираженні діалогу підкреслюється їхня аморальна важкість.

Однією з цікавих сторінок розвитку львівської сатиричної графіки була творчість Є. Турбацького. Художник уміло використовував художній ритм для розкриття тієї чи іншої теми, зокрема у карикатурі «В будучо польсько-кацапській державі.» Українських політиків він представляє як музейні експонати за скляними колбами. Ритму однакових скляних колб з статичними посталями редакторів українських часописів «Комар», «Діло», «Гайдамаки» протиставлені більш динамічні, скорчені від сміху глядачі: кацап в кепці та з борідкою, поляк в конфедератці та з шаблею. Художник навмисне малює постаті грубими вертикальними різнотональними плямами і штрихами. Замість чорного використовує основним темно-синій колір. Подібними художніми засобами Турбацький вирішує й іншу ілюстрацію, де висміює байдужість українських діячів щодо руйнування будівель Ставропігії [24].

Тема висміювання і створення образу Темноти цікавила Турбацького. В композиції, присвяченій Великодню, художник протиставив Христа і Темноту — уособлення Сатани і Зла, рутини і невігластва. Більшу, праву частину формату роботи займає фігура Христа, у високо піднятій руці якого прапор — «справедливість, свобода — поступ». Ліворуч внизу скорчена від переляку і обвита змієм фігура диявола. Щоб підкреслити контраст між двома образами, художник вводить більше темного тону у фігуру диявола-Темноти, окреслює темним плащем його ламаний силует та виділяє обличчя Христа з допомогою червоного кольору. Тут є важливе підтвердження загальної тенденції: в образній структурі сатиричної графіки виділяти алегоричну постать Темноти як символ невігластва і неосвіченості, з якими в той час боролось українське суспільство.

З діяльністю Турбацького як сатирика-графіка пов'язано створення ним станкових творів малярства і графіки на історичну тематику, котрі часто служили ілюстраціями до сатиричної та щоденної преси. В його творах, що відображали протистояння прихильників української державності, церкви та адептів ополчення та окатоличення, виразно проявився сатиричний аспект, який

полягав у висміюванні останніх на противагу возвеличенню перших. Постійний ілюстратор українських сатиричних журналів «Зеркало», «Комар», «Страхопуд», художник і в станковому мистецтві шукав нових форм виразності, зокрема це спостерігалось у композиціях на тему історії України. Автор поступово відмовляється від повітряної перспективи, використовуючи елемент декоративного і площинного, характерного для давньоукраїнської ікони, до того ж активно впроваджує елемент сатиричного гротеску. Виразністю відзначалася робота, у якій зображено було напад польського архієпископа і його підручних на Успенську церкву у Львові [25]. Гротесковістю наповнена фігура арцибіскупа, який вказує стражникам на православного священика. Фігури двох духовних осіб протиставляються, хоча по композиційних особливостях вони близькі. І випростана постать римо-католика з витягнутою рукою, і зігнута, ніби зламана постать православного, який рятує церковні речі, вписуються в перпендикуляр. Натомість світські люди — вояки і захисники — виділяються перехрещеними мечами, алебардами. Турбацькому львівська критика закидала невідальність історичних композицій, проте застиглість динамічних постатей у його роботах була не очевидним недоліком, а, швидше, провісником авангардних пошуків у вітчизняному мистецтві, метафізичного живопису — застосування безповітряного простору, інтересу до народного малярства.

Важливу сторінку у розвитку української сатиричної графіки становили карикатури на події російської революції. Причому оригінальним було розуміння цих подій художниками-галичанами і їхніми колегами з підвладної Росії частини України, у якій, власне, під впливом революційних подій активно розвивалася сатирична преса [26]. Найбільш художньо-виразним і українським патріотичним за змістом був київський журнал «Шершень». За задумом його засновників, художнє оформлення і насичення гострим публіцистичним матеріалом мало поставити «Шершень» «врівень з відповідними європейськими соціальними виданнями» [27]. Журнал ілюструвався карикатурами на гострі соціально-політичні теми. У центрі уваги сатири Шершня був образ українського селянина. Цей образ очима художників-галичан та ілюстраторів з Центрально-східної України був різним. Перші малювали пригноблених селян переважно худими, а художники Києва, Одеси, Харкова зображали своїх співвітчизників якщо і обдертими, проте незмінно кремезними, сильними. Такими їх зображав І. Бурячок в ілюстрації «В голодній губернії»: товсті жандарми й бородаті селяни за пропорціями однакові, проте художник темним тонуванням виділяє перших, натомість селян малює тонкими лаконічними штрихами, тому останні здаються прозорими. В іншому рисунку Бурячок зобразив широкими двома жандармів, котрі обхопили з двох боків кремезного селянина. Контрастують постаті вже не тоном одягу, а білим волоссям і вусами на тлі загорілого обличчя



селянина та, відповідно, чорними вусами і волоссям блідих жандармів. Підкреслює загальний силует фігур героїв темне тло — поле з вітряками, дорога, болото, калюжі. Тут згідно і назви автора — «Весняний мотив» — тема ліричного пейзажу протиставляється соціальній сатири. В цьому полягала своєрідна іронія художника.

Оригінальністю у висвітленні селянського руху під час революції виділялися й інші ілюстратори «Шершня», зокрема А. Суров в композиції «Селян наділяють землею» показав, як дійсно селянам накидують лопатою землю у мішки. Селяни зображуються кремезними, сильними та нерозумними — вони тягнуть тяжкі мішки по полю. Чорні плями розритої землі і далекий план — село з хатками — становлять ритмічні акценти, які врівноважують композицію, адже постаті селян навмисне роз'єднані, щоб показати стихійність селянських рухів на Україні.

Сатирики «Шершня» присвячували карикатури й іншим темам: переслідуванню передової інтелігенції, просвіті, вимушеній політичній еміграції. Однак їх за гостротою сатири щодо російського самодержавства випереджали колеги з Галичини — адже довголітнє висміювання царизму виробило певну традицію в тематиці ілюстрування галицької преси.

Зображення масових страт, карикатури на царя Миколу II і його генералів, які зазнали ганебної поразки у війні з Японією, стали характерними в ілюструванні львівських сатиричних часописів «Зеркало», «Комар» періоду 1905–1906 рр. Так, Я. Струхманчук висміяв генерала Ліневича, котрий з ганьбою поразки повернувся з Маньчжурії. На малюнку рештки його армії прикривалися щитами з чисельними зображеннями ікон Миколи Угодника, який персоніфікувався у сатиричній графіці Галичини з особою російського царя Миколи II.

Серед ілюстраторів-висміювачів царизму з'явилися імена І. Квача та І. Зіленка. Очевидно, це були лише псевдоніми художників. Вони майстерно володіли різними техніками: рисунком пером, де переважали лінія і штрих, та літографією, яка дозволяла створювати композиції з багатими тональними переходами та оксамитовою фактурою. По стилістиці і манері виконання Квач та Зіленко були близькі до Є. Турбацького, підписані ілюстрації якого розміщувалися в одному й тому журналі «Зеркало». Особливо це відчутно при порівнянні таких ілюстрацій, як «Російські м'ясниці» Квача і «Кузня законів» Турбацького. В обох малюнках використовуються різної тональності площинні плями, зокрема у першому акцентовано світлою плямою на постаті Свободи, яку намагаються схопити цар і його жандарми, котрих виконано в темно-сірих тонах. Тлом композиції служать динамічні чорні плями. Подібне є у роботі Турбацького — світлим виділяється ковадло. Світлі відблиски є на обличчі і одязі ковалів-полонофілів.

Серед робіт Квача виділялися «В Москве уже нет бунтовщиков», Зіленка — «Підпори шибениці», «В Росії», «Кругольня — Реакція грає», «Добрі душі», «Новомодна конкуренція». Художня і сюжетна особливість цих творів полягала в показі подій революції в Росії 1905–1907 рр. у трагічному і трагікомічному руслі. Авторами проводилися паралелі між давньоримськими та сучасними тиранами (Нерон та Микола II). Як композиційний прийом у карикатурах використовувався-пародіювався принцип побудови вітваря, де у центральній частині висміювався цар, а у бічних — його підручні. Натомість при висміюванні польської опозиції Квач малює найновіше досягнення техніки — кінематограф. На світлому екрані показують «страшак» (фільм жаків). Глядачі розбігаються в темноті від побаченого на екрані — гайдамаки з косою.

Карикатуристи «Комара» і «Зеркала» спрямовували сатиру проти української наукової та мистецької еліти. Зокрема, це були шаржі Струхманчука на І. Франка, М. Грушевського, І. Труша, учасників модерністського угруповання «Молода Муза» В. Пачовського, П. Карманського. Як правило, шаржі супроводжували тексти, у яких пародіювалися творчі здобутки зображених.

Видання часопису «Жало» продовжило кращі традиції сатиричного ілюстрування у Галичині. До комітету видавців часопису входили молоді митці і критики, зокрема М. Голубець [28]. Серед сатири «Жала» виділялися карикатури на тему еміграції українців, зокрема висміювали пана Петрицького за його авансування масового виїзду до Канади — у малюнку його величезна постать протиставлена довжелезній черзі на пароплав, опрацьованій дрібними мазками.

В окремих випадках, щоб показати консерватизм суспільних інституцій, художники зверталися до художніх форм, популярних ще в середині ХІХ ст. Так, критикуючи австрійську податкову систему, карикатурист зобразив її у вигляді лещат, одягнутих в старий жандармський мундир. Сама техніка виконання нагадувала торцевий дереворіз з передачею об'єму. Серед міжнародних питань, які цікавили карикатуристів «Жала», виділялися балканські справи, невіршеність яких привела до початку світової війни. У карикатурі «Як Росія напомувала Чорногорську жабу» країна традиційно зображувалася у вигляді ведмеда, який видається зовсім маленьким напроти велетенської жаби на передньому плані. У техніці репродукування використовувалася техніка цинкографії, яка дозволяла відтворити характер старої фактури, таким чином підкреслювалася давність самої балканської проблеми.

У графіці рукописних часописів відбувалася трансформація образної структури. У рукописному часописі «Гайдамака» вводиться однойменний гротесковий образ українця-воїна, розбишаки, абсолютно не схожого на «гречкосіїв» Руських Іванів з ілюстрацій друкованої української преси. Автори відчували вплив Т. Шевченка, ввівши як гасло слова поета: «Брешеш, людоморе, за

святу правду, волю, розбійник не встане.» Невідомий художник тушшю і пенном зобразив в повний зріст козака-гайдамаку з оселедцем і шаблею за поясом. Обличчя гайдамаки виражало лють. Герой замахувався величезним батогом, який у повітрі над головою утворював своєрідну петлю у вигляді назви часопису. Емоційну силу малюнка підсилює текст — своєрідне мотто цього унікального видання: «Я, Гайдамака, тінь мого прадіда Гонти і Залізняка, йду в світ. А йду тому, що годі мені дальше тихо сидіти і дивитися на те безголов'я, яке царить в нашім краю. А безголов'я се велике і страшне. Йду і відповідаю війну і тим всім, що наш народ гноблять» [29]. Згодом і друковані сатиричні часописи почали пропагувати образ агресивного гайдамаки, зокрема виразною є ілюстрація Струхманчука до гайдамацького гімну.

До оригінальних рукописних видань належав часопис «Зерцало», який видавали молоді львівські москвофіли. Особливої уваги заслуговує характер ілюстрування — тематичні сатиричні малюнки служать мініатюрами-заставками до текстів, у яких висміюються москвофіли Марков та Глібовицький, котрі нібито під тиском приєдналися до українського політикуму. Ілюстрації виконувались у формі швидких начерків пензлем і тушшю, де основна роль відводилася силуетній плямі. Подібним чином вирішений шарж на високих худих депутатів, які ритмічно йдуть за товстим маленьким ксьондзом Давидяком (рис. 5).

Проблема у відображенні влади полягала як у індивідуальному баченні художників-сатириків, так і масовому уявленні про владу читачів і глядачів сатири. Художник трактував владу як інструмент у руках. Прикладом такого бачення є малюнок у рукописному часописі «Підліток» (1907), де зображено волохатого звіра, що стоїть на двох ратицях, ймовірно, напівкабана-напівведмедя, який тримає однією лапою величезну корягу-гирло, а другу лапу запхав у кишеню (рис. 6). У «Глави власті» є окуляри, що символізують псевдоінтелігентність, характерну для багатьох представників влади і, зокрема, намісника Галичини полонофіла А. Потоцького, проти якого згодом було здійснено атенат за переслідування українських студентів. Образне мислення художника-учня відкриває для нас світ дитини того часу, яка мала перед собою вже і масу художньої літератури, і сатиричну пресу, писані живою народною мовою, і у яких яскраво відображались образи ненажерливої влади і нещасної рідної батьківщини.

Мистецька спадщина багатьох рукописних видань української молоді, зокрема «Підліток», «Сміх», «Вічний революціонер», «Перші проби», «Оса», «Гайдамака», свідчить, що інтелектуально-мистецький потенціал творців охоплював значну сферу, становив своєрідну субкультуру аматорського світу. Цей світ існував поряд зі знаковими для Галичини друкованими часописами «Зерцало», «Комар», «Жало», київським «Шершнем», де працювали професіонали



Рис. 5. Б. а. Ілюстрації [карикатури на депутатів Маркова і Глібовицького та ксьвондза Давидяка] Туш, перо, пензель // Рукописний часопис «Зерцало». — Львовь: «Издание не зависимо руської молодежи», б. р. (поч. XX ст.) // Місцезнаходження: АННБУ. Відділ рідкісної книги



Рис. 6. Б. а. Маю силу маю волю Маю гирло у ругах. Туш, перо // Рукописний часопис «Підліток» (видався «гуртком учнів прусянских Сільсько-Господарських класів»). — с. Пруси, 1907. — № 5. — Арк. 2 // Місцезнаходження: АННБУ. Відділ рукописів

— художники та літератори. Професіонали залежали від поступу репродуктивних технік, початківці користувалися недорогими матеріалами — олівцем, тушшю, аквареллю. Однак їх об'єднували пошуки нових форм виразності, а в політичному аспекті — відстоювання українських самостійницьких ідей.

1. Malarstwo // Śmigus. — Lwów, 1900. — № 1. — С. 2.
2. Труш І. Вистава українських митців // Артистичний вісник. — Львів, 1905. — № 5. — С. 58.
3. Dekadentka // Śmigus. — Lwów, 1902. — № 3. — С. 2.
4. Колесник П. Художня творчість Франка / Франко І. Вибрані твори: В 3-х т. — К., 1973. — С. 6.
5. Романчук Т. Кодексъ Карный въ ілюстраціяхъ // Зеркало. — Львовь, 1890. — № 2, 4, 17. — С. 8.
6. Романчук Т. [Текст і карикатура на правосуддя і політику «польського кола»] // Зеркало. — Львовь, 1890. — № 16. — С. 8.

7. Романчук Т. Коломыйки зь образками // Зеркало. — Львовь, 1890. — № 22. — С. 8
8. Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX — поч. XX ст. — К., 1974.
9. Романчук Т. Якою хотїв бы мати Русь посоль Романчук, а якою посоль Антоневиць // Зеркало. — Львовь, 1891. — № 1. — С. 8.
10. Романчук Т. Цариця Слава // Зеркало. — Львовь, 1891. — № 11. — С. 8.
11. Купчинська Л. О. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва Галичини другої пол. XIX — поч. XX ст.: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. — Львів, 2003.
12. «Доборолась Украина до самого краю»... Т. Шевченко // Страхопудь. — Львовь, 1894. — № 6. — С. 5.
13. Червоная Русь в начале 1898 года // Страхопудь. — Львовь, 1898. — № 1. — С. 8.
14. Картина безъ словъ [Текст і карикатура на намісника К. Бадені] // Страхопудь. — Львовь, 1897. — № 19–20. — С. 8.
15. Граф Бадени ликует // Страхопудь. — Львовь, 1899. — № 4. — С. 8.
16. Последние дни парламенту // Страхопудь. — Львовь, 1897. — № 19–20. — С. 8.
17. Frybes S. W krainie groteski z problematom satyry galicyjskiej dr. pol. XIX w. — Wrocław, 1979.
18. Śmigus. Salomeji Kruszelnickiej // Śmigus. — Lwów, 1904. — № 8. — S. 2.
19. Harasimowicz M. Archaniol Rusi // Śmigus. — Lwów, 1907. — № 18. — S. 1.
20. Harasimowicz M. Portret A. Szeptyckiego // Śmigus. — Lwów, 1907. — № 9. — S. 1.
21. Пстрак Я. До Канади // Комар. — Львів, 1901. — № 13.
22. Фіголь М., Федорук О. Радість і смуток Ярослава Пстрака: Повість про художника (1880–1916). — Львів, 1997.
23. Сидор О. Яків Струхманчук — художник // Мусянко О. Яків Струхманчук — жертва сталінського терору. — К., 1996. — С. 81–130.
24. Турбацький Є. Перед румовищами Ставропігії // Комар. — Львів, 1903. — № 14–15. — С. 2.
25. Турбацький Є. Напад лядького арцибіскуба Суніковського на Успенську церков у Львові в навечеря Роджества Христового 1583 р. // Гайдамака. — Львів, 1903. — № 45. — іл. с. 1.
26. Демченко Е. Политическая графика в печати Украины 1905–1907 гг. — К., 1984.
27. Гончарук М. Українська сатирична періодика революції 1905–1907 рр. — К., 1966.
28. Голубець М. Критика (з цикло: Недуги нашого століття) // Народознавчі Зошити. — 2006. — № 1–2. — С. 190.
29. Від редакції // Гайдамака. — Львів, 1902. — № 1. — Арк. 1–2.