Артур Іжевський

«Війна пам'ятників» у графіці та галицькій сатирі XIX –початок XX ст.

Artur Izhevskyy

«The war of monuments» in the graphics and Galician satire 19th –20th c.

Graphics and satire on monuments had considerable artistic value, complemented intellectual debate in society about the importance of this or that person, event, events, quality of the artistic work. For Galicia and the city (Lviv) it was in the future when there were relatively easily removed monuments to the communist regime.

Keywords: Graphics, satire, monuments, Galicia, intellectual debate

Графіка і сатира на тему пам'ятників мала суттєве мистецьке значення, доповнювала інтелектуальні дискусії у суспільстві щодо значення тієї чи іншої особистості, події, явища, якості самого мистецького твору. Для Галичини і Львова це появилось у майбутньому, коли тут порівняно легко було демонтовано пам'ятники комуністичному режиму.

Ключові слова: графіка, сатира, пам'ятники, Галичина, інтелектуальні дискусії

У сатиричній графіці Галичини XIX – поч. XX ст. окремою ділянкою критики і висміювання були пам'ятники. Актуальність такого ряду визначалася складними моральними та інтелектуально-естетичними потребами суспільства, влади, самих творців-художників. «Війна пам'ятників» у графіці та галицькій сатирі готувала ґрунт для нової тоталітарної епохи XX ст., де монумент-пам'ятник присвячений, здавалось, світським подіям чи особам, набував певних рис сакральності, або, точніше, підміняв традиційну сакральність, а іноді протиставлявся християнській релігійній свідомості. Все це доводило одне, що атеїзму в «чистому вигляді» не існує, а влада шукає способи нав'язування суспільству нового культу, в тому числі через певний мистецький образ. Сатирики XIX ст. у критиці, пов'язаній з пам'ятниками, тонко відчували та передбачали наближення подібних явищ. Ідея встановлення пам'ятників також тісно генерувалася

з появою нових національних ідеалів – для українців Галичини – це був Т. Шевченко, для поляків – А. Міцкевич.

Тема створення самих пам'ятників мистецтвознавцями (Д. Крвавичем, В. Овсійчуком[1], М. Моздиром[2], Ю. Бірюльовим та іншими) розглядалася доволі широко, натомість історіографія наукових розвідок щодо образу пам'ятників у графіці і сатирі включає доволі мало джерел. Близькі до цього праці польських дослідників С. Фрибеса[3], Е. Скорупи[4] та автора досліджень української політичної сатири М. Фіголя[5]. Останні зосереджували свою увагу на карикатурах окремих діячів, яким було встановлено пам'ятники – депутата Галицького і Віденського Сейму Ф. Смолки, галицького намісника А. Голуховського, врешті на якісь узагальнені явища, події, пов'язані з моральними засадами суспільства. Взагалі зображати персонажі у жанрі карикатури на особливому підніжку, який би нагадував постамент пам'ятника, було доволі поширеним художнім прийомом.

Спробу сучасного погляду на проблему встановлення та існування пам'ятників Києва і Львова було здійснено в рамках доволі експромтного диспуту восени 2013 р. у Львові в приміщенні книгарні «Є». Зустріч провадили дослідники міської культури С. Цалик і Б. Шумилович. Власне, там було зауважено, що пам'ятники, опиняючись у відповідному екстер'єрному середовищі, часто сприймаються комічно[6]. На цій зустрічі я звернув увагу на віддзеркалення теми пам'ятників в карикатурах галицьких сатиричних видань вже у др. пол. XIX ст. Таке явище можна трактувати як особливий вияв «сміхової культури».

Ідея пам'ятників пов'язана і з кризою релігійної свідомості. Цікавою є думка С. Цалика, що поширення у XIX ст. в Україні пам'ятникобудування якимсь чином відроджувало ідолопоклонство, яке панувало до хрещення Київської Русі князем Володимиром у 988 р. Важливо, що дискусія щодо існування старих і встановлення нових пам'ятників відбувалася напередодні чергової хвилі демонтажу монументів комуністичного режиму під час Революції Гідності.

Значна кількість сатири була скерована щодо постаментів, присвяченим якимсь загальним символічним подіям і явищам – Хрести Свободи чи за іншою назвою панщизняні хрести – пам'ятники, пов'язані з революцією 1848 р., присвячені скасуванню панщини для селян, хрести тверезості – ці перші українські народні за суттю пам'ятники на ри-

сунках карикатур виступали тлом і свідком свавілля австро-угорського урядування в Галичині, на Буковині, Закарпатті, а також продовження в цих умовах політики ополячення, румунізації та з-угорщення місцевого люду[7]. Важливою сторінкою було встановлення пам'ятних знаків, присвяченим польським повстанням 1794 р., 1830 р. і 1863 р. Коли такі знаки, каплиці відображалися у графіці, то мали на меті змобілізувати дух суспільства на нову боротьбу за незалежність Польщі. Для художників-карикатуристів української, москвофільської і, звісно, польської орієнтації однаково вважалось неморальним пов'язувати сатиру з пам'ятниками учасникам-жертвам польських повстань. Натомість, пам'ятні знаки на відміну панщини стосувалися не жертовної боротьби, а сприймалися як дар австрійської цісарської влади селянству – русинам-українцям. Так як це була їхня умовно «дарована» перемога, то з цього приводу можна було жартувати.

У XIX ст. сміх викликали і такі грандіозні будови – як Копець Люблінської унії, який подавався пропольськими політиками як символ польсько-українського примирення і поєднання. Прикладом висміювання будови монумента на Високому замку у Львові була карикатура з часопису «Страхопуд» 1882 (іл.1). Художник (О. Кузьма?) на величному постаменті зобразив скульптурну групу з двох фігур русина-українця і шляхтича-поляка, які одне з одним чубляться.

Іл. 1. Що выдумали архитекты страхопудскіи. Туш, перо. О. Кузьма (?) (Страхопудъ. – Львовъ, 1881. – № 3. – С. 8. (59)

Найширшу хвилю критики, звісно, викликали персоніфіковані пам'ятники, пов'язані з реальними діячами політики і культури. Однак пам'ятник викликав сміх і критику і як такий. Галичани як люд практичний, з іншого боку, традиційно побожний сприймав персоніфіковані пам'ятники (поза цвинтарями) як річ з матеріальної позиції непотрібну або з релігійної більш світську і навіть безбожну. Тому висміювання пам'ятників у формі карикатури знайшло добрий ґрунт для сприйняття.

Пам'ятник, а це переважно скульптурне зображення, у Галичині приживався поступово. З пізньосередньовічній Галичині, під владою католицької Польської Корони об'ємна скульптура не могла швидко поширюватися через значні впливи традицій православної церкви. Завдяки Берестейській церковній унії сакральна скульптура стає можливою і для храмів східного обряду.

Своєрідним пам'ятником можна вважати відому кам'яну скульптуру так званого Лева Лоренцовича. Також спочатку це були «Фігури» – малі архітектурні форми часто в комплексі зі скульптурними образами, наприклад, Діви Марії. Культ Діви Марії у повнофігурному вимірі скульптури особливо розвинувся у другій половині XVII ст., коли велися війни за звільнення Поділля від турків. Навіть у звільненому Кам'янці-Подільському на колишньому мінареті було встановлено скульптуру Діви Марії. Ці ідеї відображались або навіть передували у графіці. Подібне можна спостерігати в ілюструванні пізньорукописних ірмологіонів. Мистецькою ідеєю зображення у графіці фігури Божої Матері є заставка одного з розділів Ірмологіону (Іл.2.) Постать представлена в декоративному обрамленні, орнамент якого включає пишні

Іл. 2. Титульна ілюстрація-заставка з фігурою Божої Матері. Туш, перо, пензель, кіновар. З Ірмологіону нотного XVIIIст., б.м. (ЛННБУ Стефаника, ВР – О/Н 520 – Арк. 131)

барокові форми квітів троянди – містичного символу любові[8]. Врешті покладання квітів до підніжка Фігури, а пізніше пам'ятника перетворювалось в особливий ритуальний акт.

Пізньорукописна традиція ілюмінування текстів своєю прив'язаністю до окремих парафіяльних осередків була близькою до фольклору, який навіть через століття віддзеркалював культ Фігур, не лише в сакральному дусі, але і протилежно, в руслі народної сміхової культури. Напевно яскравим свідченням подібних «часових рефлексій» є текст жартівливої пісеньки: «Стоїть на узліссі фігурка маленька, фігурка маленька ... то всьо наробила війна... А Місько наш був комсомолец він з шуфльою кинувсь під танк. А танк той був залізний і бідного Міська затовк. Ха–Ха!.. Стоїть на узліссі фігурка маленька фігурка маленька ... то всьо наробила війна... Марися Міська любила повісилась в хаті сама, на тім місци постала фігура... то всьо наробила війна. Ха–Ха!» (Львівська обл., середина 40-х рр. XX ст.)

Поширення явища встановлення Фігур у Галичині передувало появі скульптурних «світських» пам'ятників у Галичині.

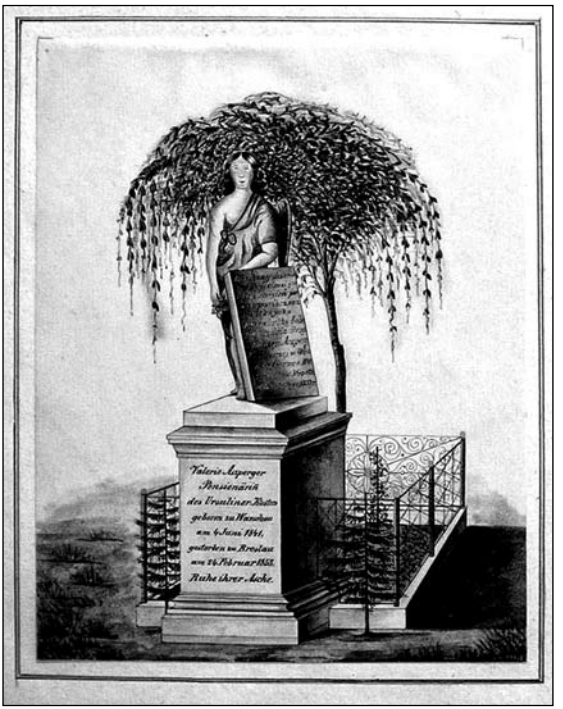
Широкого розмаху ідея персоніфікованих пам'ятників набула аж у XIX ст. Ще у XVIII ст. був встановлений вдячними міщанами монумент захиснику Львова гетьману Яблоновському, соратнику короля Яна III Собеського у війнах з турками.

Ще одним поясненням стосовно пізньої появи пам'ятників було те, що нова австрійська влада у другій половині XVIII ст. ліквідовує в межах центральної частини міст Галичини цвинтарі, виносить їх на околиці, також скорочується кількість монастирів – відбуваються певні секуляризаційні процеси, які значно зменшують сакральний простір. Пам'ятники були новим фактором, який хоч би частково компенсував втрати сакрального простору громади.

Поширення пам'ятників, присвячених діячам політики і культури у Львові і у Галичині, було явищем неоднозначним і супроводжувалось кризою релігійної свідомості. Категорія пам'ятників існувала на межі світськості і сакральності, проте виразно зачіпала моральну сферу. Завданням художника вважалось підкреслити велич зображуваної особи чи події. Як відповідь у сатирі велич з ознаками пихи висміювалась.

Могильний пам'ятник і символічний пам'ятник, урна та ін. – зображення схожих мотивів набуло популярності в епоху романтизму. Рисунки

з цвинтарними мотивами є у шляхетських альбомах. Причому це характерно як для поміщицьких альбомів, наприклад в альбомі Морачевських[9], так і для альбомів мистецької богеми. Серед останніх цікавим є альбом львівської акторки А. Ашпергерової. У ньому виразністю відзначається графічний проект пам'ятника близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841–1853). Художник передав ідею поєднання в екстер'єрі кам'яного пам'ятника (п'єдесталу зі скульптурою ангела) та живої природи – дерева (Іл. 3.). Причому композиційно ці дві сили явно змагаються, контрастують і живе все ж перемагає. Такий спосіб мислення для графіків, скульпторів, архітекторів середини XIX ст. вказував на зростання ролі ландшафтного середовища, живої природи, доповненої та сформованої у вигляді цільного ансамблю пам'яток меморіального мистецтва.

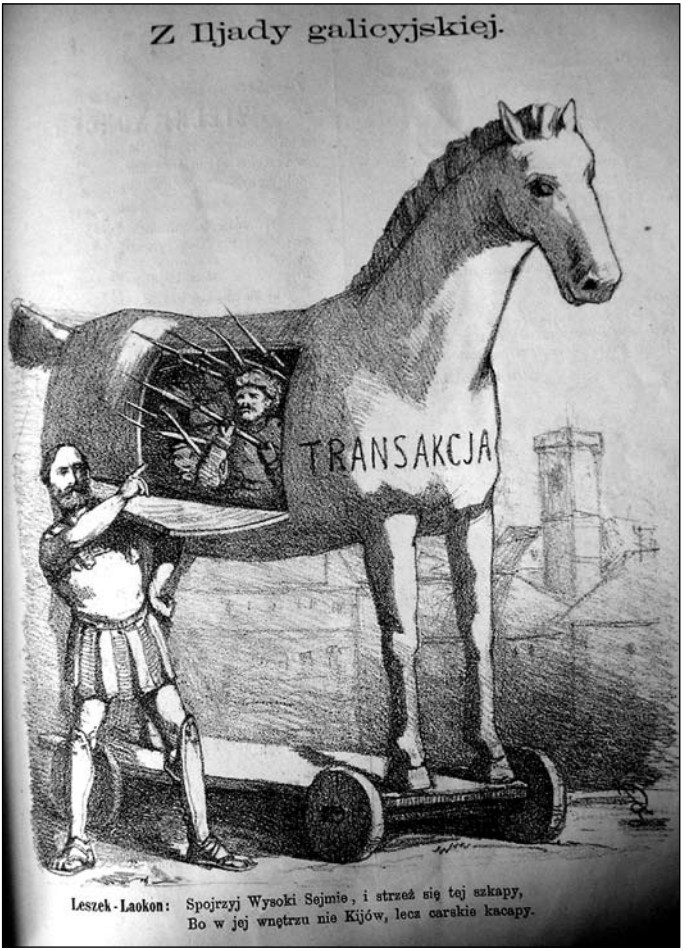


Іл. 3. Графічний проект пам'ятника близькій родичці Валерії Ашпергеровій (1841-1853). Акварель, туш, гризайль. З альбому рисунків і поезій, вітань львівської акторки А. Ашпергерової. (Театральний музей у Варшаві. Польща. – Фонд графіки та рисунку. – Альбом 23. – Спр. 795)

Все ж найбільшому поширенню карикатур на тему пам'ятників у Галичині сприяв розвиток сатиричної ілюстрованої преси у середині XIX ст. Тоді у сатирі однією з переваг художнього прийому – зображати в образі пам'ятника певний персонаж, була яскрава можливість виразити в перебільшеному вигляді аж надто твердий характер висміюваного, надто монументальний, ніби висічений з каменю, вилитий з металу. Або, навпаки, на твердому постаменті можна було зобразити м'якотілу постать, щоб показати безхарактерність героя. Часто до подібних рисунків-карикатур були причетні і згодом відомі скульптори, автори пам'ятників. Зокрема Т. Баронч в молодому віці рисував для сатиричних часописів В. Загорського (псевдо Хохлик). Так у львівській одноденці з 1880 р. є відповідна сатира письменника Я. Лама, де зображено розтовстілого амура на делікатному пересувному п'єдесталі на коліщатах (Іл.4).

Іл. 4. Сатира на письменника Я. Лама. Туш, перо. Т. Баронч. (Odnodniowka – Lwów, 1880). Належав НТШ. Зараз у Відділі рідкісної книги ЛНБ ім. Стефаника

Сатирики зверталися до образів з часів античності, щоб розвінчати моральні якості сучасних діячів. Сюжет Троянського коня використано у карикатурі монограміста «ЯД» на «фальшиві» гуманітарні подарунки Львову від Києва (Рис.5). В преамбулі вказано, що у коні є не Київ, а «царські кацапи» (на малюнку «наїжачені» гвинтівками зі штиками) – мовляв, від Російської імперії, до якої входив Київ, нічого доброго не можна було чекати.



Іл. 5. Карикатура на експансію російського царизму. Літографія. Монограміст «ЯД». Z Iljady galicyjskiej (Chochlik. – Lwów, 1866. – № 2. – С. 4-5)

«Пам'ятникоподібні» карикатури можна побачити вже в студентській рукописній пресі українських народовців. В одній з них у вигляді фамільного барокового портрета зображено А. Вахнянина і Д. Танячкевича – молодих лідерів національного відродження, які все ж, на думку їх висміювачів О. Партицького і Дуткевича, надто захоплювались своїм шляхетським походженням[10]. В іншій сатирі вище зазначених авторів окрім А. Вахнянина і Д. Танячкевича зображено й інших редакторів та літераторів української преси, які сперечалися в контексті так званої, за словами І. Франка, «азбучної війни» – кожен за свій варіант фонетики і правопису української мови. Цих діячів зображено у вигляді Вавилонського стовпа, живої піраміди, де вони кумедно сидять одне на одному (Іл. 6). Власне, тут прочитується мораль авторів «не творити собі ідолів».

Іл. 6. Стовпъ Бавилоньскій на Руси и Помъшанье Азиковъ:Шарж на А. Вахнянина і Д. Танячкевича. Туш, перо (Рукописний часопис «Фірманъ», квітень 1863. Місцезнаходження: ЛННБУ. Відділ рукописів)

Подібна ідея з'явилася згодом і на сторінках вже друкованої преси. Серед карикатур, які «передбачили» створення пам'ятників кумирам, були образи голови Галицького Сейму Францішка Смолки та галицького намісника Агенора Голуховського. Обидва в Галичині вели пропольську політику. Ф. Смолка на перших етапах був виразним радикалом-революціонером, за участь у заворушеннях відбув тривале ув'язнення, згодом став переконаним конституційним демократом. А. Голуховський навпаки, був консерватором, який, однак, сприймав певні ліберальні віяння. Наприклад, в сатирі часопису «Szczutek» з'явилися кпини намісникові на тему запровадження в Галичині у 70-х рр. XIX ст. перших

громадянських шлюбів, розлучень[11] і т.п. Часто обличчя Голуховського ставало суттєвим доповненням тла карикатур у вигляді сонця чи місяця. Тут і в інших випадках натякалося на роздвоєності образу політика-консерватора і одночасно ліберала. Серед карикатур на Голуховського вирізняється роздвоєністю образу рисунок, де намісник постає у вигляді художника, одягнутого в австрійський військово-чиновницький костюм. Голуховський малює свій автопортрет, але на полотні він бачить себе вже в шляхетських шатах старопольського магната.

Увічнення політиків у вигляді гротескових фамільних портретів було таким же поширеним художнім прийомом галицької сатири, як шаржовані зображення у вигляді пам'ятника, що відповідало загальноєвропейському контексту.

Надзвичайною виразністю комічності образу вирізняється карикатура на А. Голуховського у вигляді проекту скульптурного кінного пам'ятника, виконана талановитим графіком, котрий підписував свої роботи «Dele...» Особливість цієї карикатури в тому, що А. Голуховський зображений не верхи, а поруч з конем. Той як в цирку кланяється перед публікою, схиляючи копита. Комічність ситуації підкреслюється і особливими написами. На коні є пасок з написом: «Делегація». Сам А. Голуховський тримає у руці хлист, завершення розмаху якого утворює слово: «Угода» (Іл. 7). Відомо, що Голуховський завжди дотримувався угодовських

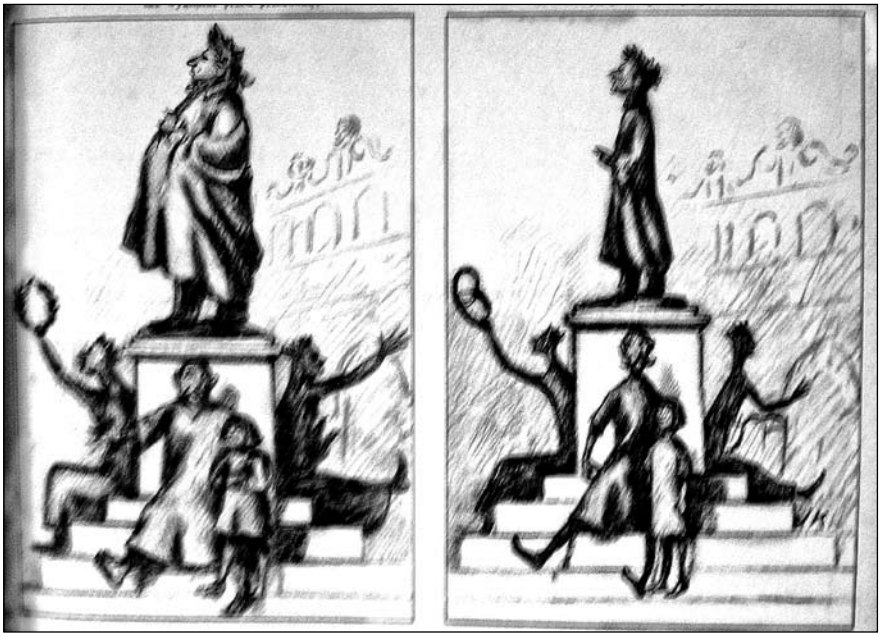
Іл. 7. Карикатура на намісника А. Голуховського. Монограміст «Déle» (Szczutek. – Lwow, 1873. – № 7. – S. 2)

Іл. 8. Карикатура на власника найбільшої в Австрійській імперії бороди і вусів, галицького політика Ф. Смолки. Літографія. Монограміст «HD» (Figaro – Wien, 1861)

позицій з австрійською владою, навіть польська ліберальна і демократична преса називала його «галицьким мамелюком». Неконфліктним і радісним зі зустрічі з публікою зобразив намісника карикатурист.

Зовсім по-іншому малювали карикатуристи Ф. Смолку. Найперше кепкували з його довгої бороди, врешті він теж абсолютно відповідав образу революційного радикала – рішучий погляд, насуплені брови, як шанувальник шляхетської старовини завжди зодягнений у відповідні шати-кунтуш, шапка-конфедератка, шабля. В основі композиційного вирішення було намагання представити Ф. Смолку широкою плямою, масою, величним на тлі низької лінії горизонту (Іл. 8), зовсім по-іншому, як це робили відносно намісника А. Голуховського. Карикатури на Ф. Смолку були популярними вже в середині XIX ст. Публікували їх спочатку у віденських часописах «Figaro», «Postęp», а пізніше у львівських, зокрема у сатиричному часописі «Szczutek».

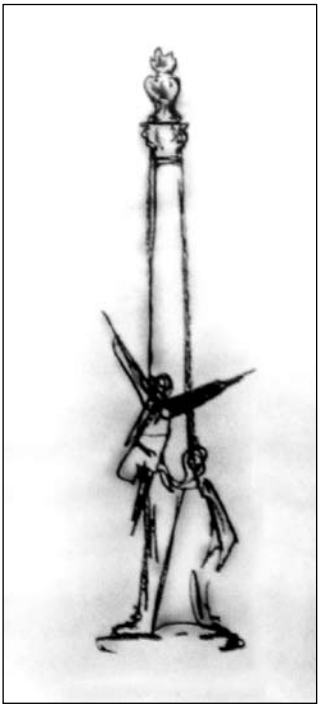
Пам’ятники як предмет порівняння перед появою у карикатурах газет часто вже існували в системі міської сміхової культури. Так було з пам'ятником королю Я. Собеському, котрого вважали чи не рідним молодшим братом пам'ятнику гетьману Б. Хмельницькому в Києві, авторства М. Микешина. Парадокс полягав в історичному антагонізмі політичної лінії обидвох діячів.



Іл. 9. Pomnik Mickiewicza: карикатура на творчий процес авторів монументу. Літографія (Śmigus. – Lwów, 1895. – № 19)

Дещо інша ситуація була з ідеєю пам'ятників Міцкевичу та Шевченку у Львові. Попри численні карикатури на проекти пам'ятника польському поету, де той поставав то занадто худим, то занадто товстим (Іл. 9), було встановлено інший оригінальний монумент авторства Т. Попеля і М. Паращука, де основною домінантою є колона, натомість постать є акцентом. Але і цей справді геніальний витвір піддавався висміюванню. Так Ф. Паутш у часописі «Liberum Veto», зображає як Міцкевич, немов львівський хлопчак, ганяє голуба навколо колони (Іл. 10). Насправді як джерелом інспірацій для скульптора могла справді стати подібна сцена – можливо, у хлопчакові побачив поета, а у голубі – ангела чи крилату музу, що дарує натхнення.

Так чи інакше поляки не без допомоги українців зуміли увіковічнити Міцкевича в центрі Львова і це відображали у вітальній графіці сатиричних видань (Іл. 11), натомість інша доля чекала на постать Шевченка. Погруддя Кобзарю встановлюють у навколишніх львівських містечках і селах – Лисиничі, Винники та ін.. (пам'ятники Міцкевичу на про-



Іл. 10. Карикатура на пам'ятник А. Міцкевичу у Львові. Літографія. Ф. Паутш. (Liberum veto – Lwów, 1904. – № 2. – С. 3)

вінції не були поширені). Він тут постає як кумир українського селянства – в кожусі чи свиті, та і як зразок для інтелігенції. Однак на спорудження пам'ятника у центрі Львова на початку XX ст. коштів хронічно не вистачає. У тому зв'язку існували анекдоти власне про збір таких коштів, а саме, коли ініціатори збирали значну суму, виявлялося, що грошей вистачало лише на фуршет і канапки з нагоди закладення першого каменя під пам'ятник, правда, навіть не на сам камінь і землю, яка у Львові була справді дорога.

Цікаво, що у Львові і Галичині не практикувались пам'ятники суто австрійцям як панівній нації в Габсбурзькій імперії. Ні монархи, ні діячі центрального віденського уряду, ні представники культури не були представлені в образі пам'ятників на львівських вулицях, площах. Звісно, ідеї пам'ятників австрійським цісарям від Марії-Терезії до Франца-Йосифа I були (є прихильники подібно-

Іл. 11. Титульна вітальна ілюстрація з нагоди встановлення пам'ятника А. Міцкевичу у Львові. Літографія (Śmigus. – Lwów, 1904. – № 21)

го і серед сьогоднішніх шанувальників Львова), хоч і не реалізовані. Як «живе» вшанування коронованої особи було облаштування тимчасової тріумфальної арки, розміщення в державних установах портретів і бюстів монархів.

Особливо це було характерно для найдовголітнішого правління імператора Австро-Угорщини Франца-Йосифа І.

Щодо сатири на ідею пам'ятників власному монарху, то закономірно, що у Галичині, як і у всій імперії, на подібні явища існувало чітке табу. Сатирик мав право розвінчувати культ особи монархів хіба сусідніх країн, особливо, коли це не суперечило австрійській політиці. Опубліковані карикатури на Франца Йосифа можна було оглядати лише в пресі сусідньої царської Росії. Окремі карикатури з підписом «найясніший» можна було бачити хіба серед домашніх рисунків ілюстратора українських часописів «Зеркало», «Комар» Я. Струхманчука[12], однак у світ вони не йшли.

Таким чином, можемо визначити цілий ряд чинників, що викликали сміх у зв'язку з існуванням ідеї пам'ятників.

Вже існуючі пам'ятники, їхні мистецькі та естетичні особливості.

Особи, яким ще не було створено пам'ятників, але які, на думку багатьох, на це заслуговували або навпаки – викликали осміювання з цього приводу

Особливе середовище творців, жертводавців та збирачів коштів для встановлення пам'ятників.

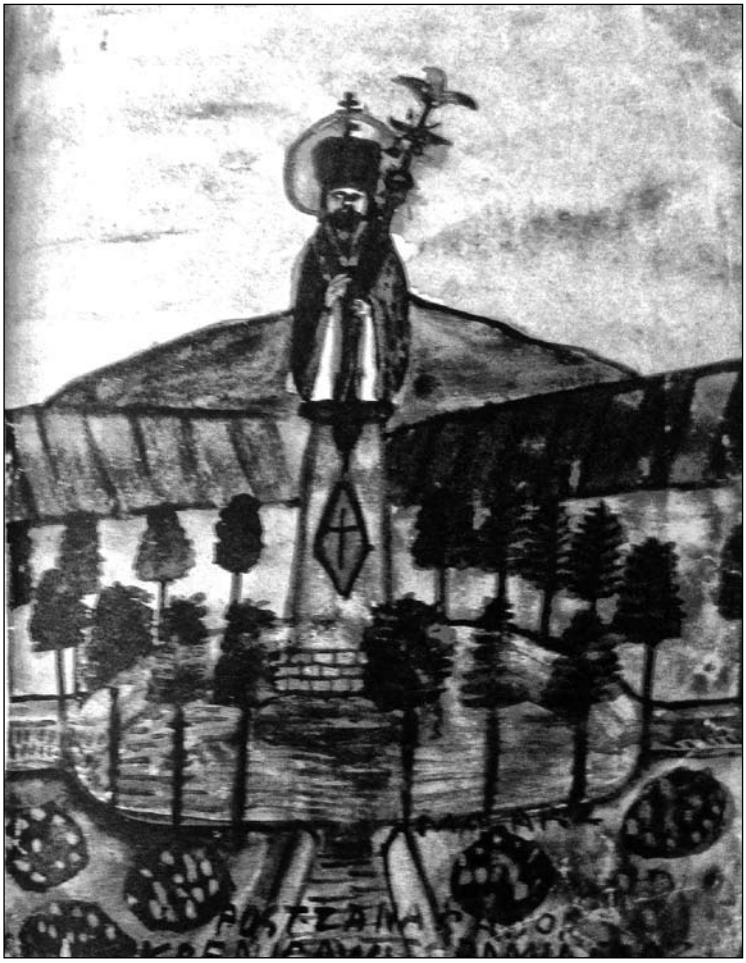
Поклоніння особам і пам'ятникам, їм встановленим, створювало паралельний культ до традиційних релігій, в якому поряд зі світськістю намагалися створити ще й якусь нову сакральну ауру.

Загалом пам'ятники в центрі міста – було явищем новим, а тому для сміхової культури цікавим. Їх можна умовно поділити на певні групи:

1. Пам'ятники, пов'язані з античністю.
2. Релігійні Фігури.
3. Пам'ятники політикам, військовим.
4. Пам'ятники діячам літератури і мистецтва.

Як результат цього і сам художник міг побачити себе у вигляді пам'ятника – і це можна трактувати як особливу форму сатиричної самокритики, підвищеної самооцінки. Оригінальним прикладом такого є

автопортретна творчість лемківського художника Никифора Епіфанія Дровняка. У вигляді скульптури він міг себе зобразити як пам'ятник на центральній площі міста чи як прикрасу даху будинку (Іл.12).



12. Міський пейзаж. Акварель, папір.
Никифор Епіфаній Дровняк. 1930-і рр.

Отже, графіка і сатира на тему пам'ятників мала суттєве мистецьке значення, так як була важливим ілюстративним додатком до інтелектуальних дискусій у суспільстві щодо значення тієї чи іншої особистості,

події, явища, якості самого мистецького твору. Для Галичини і Львова це мало значення в майбутньому, коли порівняно легко тут було демонтовано пам'ятники комуністичному режиму. Натомість у Києві карикатури не те, що на російського царя, а й на губернаторів чи дрібніших начальників у формі пам'ятників були неможливі в публічних виданнях, їх зображали хіба для себе «в шухляду», зокрема таким прикладом є альбом карикатур «Киевские типы» авторства невідомого київського чиновника (Іл. 13).

13. Карикатура на високого чиновника Російської імперії З рукописного альбому карикатур «Киевские типы» 1890–1900 рр. (Національна бібліотека Львівського національного університету ім. І. Франка, Рідкісна книга. – Ф. 4. – Спр. 303 – 46 арк.)

Очевидно, через те у Києві та інших українських містах, котрі колись належали Російській імперії, демонтаж пам'ятників тоталітарному минулому «без крові» був неможливий навіть у XXI ст.

[1] Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. – Львів, 2005 – Т. ІІІ. – 268 с. + 80 вкл. іл.

[2] Моздир М. Українська народна меморіальна пластика. – Львів, 2009. – 287 с.

[3] Frybes S. W krainie groteski z problematow satyry galicyjskiej dr. pol. XIX w. – Wrocław, 1979. – 192 s.

[4] Skourupa E. Lwowska satyra polityczna na lamach czasopism humorystyczno-satyrycznych epok pozytywizmu. – Kraków, 1992. – 204 s.

[5] Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Мистецтво, 1974. – 56 с.

[6] Цалик С., Шумилович Б. Як ми дивимося на пам'ятники і як вони дивляться на нас?// www.youtube.com/watch?v=PX5CeI3vA8E 4.11. 2013 р.

[7] Іжевський А. Панцизняні хрести як символи свободи і графіка Галичини др. пол. XIX ст. – першої пол. XX ст. // Історія релігій в Україні: науковий щорічник. – Львів: Логос, 2010. – Кн.ІІ. – С.659-669.

[8] Ірмологіон нотний – XVIII ст., б.м. – ЛННБУ ім.. В.Стефаника, ВР – О/Н 520. – Арк.131.

[9] Іжевський А. Графіка шляхетських альбомів XIX – поч. XX ст. у львівських колекціях;

«Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності». Збірник міжнародної наукової конференції, Львів 25-27 вересня 2013 р.

[10] Іжевський А. Художні особливості карикатури «Стовпъ Бавилоньскій на Руси и Помъшанье Азиковъ» // Зб. IV наукової конференції «Молода мистецька наука України». – Харків: ХДАДМ, 2003. – № 4. – С. 61-64.

[11] [карикатури з текстом на намісника А.Голуховського // Szczutek. – 1871 – № 3, 7.

[12] Сидор О. Яків Струхманчук – художник // Мусієнко О. Яків Струхманчук – жертва сталінського терору. – К., Дніпро, 1996. – С. 81-130.