

Ростислав Шмагало,
*доктор мистецтвознавства,
Львівська національна академія мистецтв*

УКРАЇНЬСКА ГРАФІКА І МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Після 1917 р. в тому загальному, часто катастрофічному збуренні й ламанні всіх устоїв, про мистецьку освіту старого зразка вже не могло бути й мови. І все ж саме цей історичний період державо-творення є прикладом найтіснішого паралельного руху реформ в державній та мистецько-освітній сферах. Тому стало можливим співіснування найбільш екстремістських мистецько-педагогічних доктрин з наступною абсолютно ілюстративною пропагандою державницьких, а згодом тоталітарних ідей.

З нинішнього ретроспективного погляду, мистецька освіта в Україні того часу стала полем справжнього подвижництва і висунула цілий ряд незабутніх імен видатних художників, які у своїй діяльності та в ареалі мистецтва піднялися до рівня державних діячів і національних світочів.

Мистецтвознавець Микола Голубець визначав активне звернення керівників нового державного устрою в Україні до суто культуротворчих проблем у час революційних суспільно-політичних подій 1917 р. як їхню особисту заслугу [1, 10]. Особистості на зразок Петра Холодного, Василя Кричевського, Юхима Михайліва, Дмитра Антоновича поєднували мистецьку творчість, державотворчу діяльність і педагогічну роботу, закладали тривкі і впродовж десятиліть незнищенні підвалини нової мистецької школи України. Саме прикладна, насамперед книжково-журнальна, графіка стала у центрі особливої уваги діячів української культури і мистецтва 1920-х років. Одним з ініціаторів та ідеологів відродження української графіки був Михайло Грушевський, на чому неодноразово наголошували у своїх мистецтвознавчих статтях Володимир

Січинський та Іван Мозалевський, до речі, теж яскраві представники графічного мистецтва. Цим особистостям в одному ряду з Василем Кричевським та Георгієм Нарбутом належить заслуга організаційного прориву щодо кількісного та якісного розвитку української графіки, у якому вирішальну роль відіграла мистецько-педагогічна діяльність. Адже, як слушно зауважував В.Січинський, до поч. ХХ ст. зв'язок поміж окремими мистецькими індивідуальностями в українській графіці був слабким з трьох причин: через брак більших мистецьких центрів на Україні, через брак своїх шкіл та через недостатність знання попередніх досягнень українського мистецтва [14, 18].

Велику потугу стихійних життєвих сил, а зате куди скромніший інтелектуальний доробок у формуванні якісної прикладної ролі української графіки відзначав також мистецький критик Богдан Галайчук в окупованому Львові 1943 року. Наголошуючи на освітніх проблемах і ролі інтелекту у цьому процесі, він, зокрема, писав: “Наша графіка стоїть на одному з передових місць у світі — але не знайшло ще у нас задовільної розв'язки питання застосування графіки до практичних цілей; наші плакати та обгортки популярних книжок мають часто мистецьку вартість, куди рідше пропагандивну” [15, 10].

Одразу ж після проголошення 20 листопада 1917 р. Третього Універсалу Центральна Рада почала формувати так звану “експедицію заготовки державних паперів України”, діяльність якої безпосередньо пов'язана з вищезазначеним художньо-ремісничим рухом. Проектний центр відділу заготовки державних паперів УНР утворили: графік, завідувач гравірувально-художнього відділу цієї експедиції І.Мозалевський, В.Кричевський та Г.Нарбут; останній прибув у 1917 р. на запрошення кола діячів українського відродження із Петрограда до Києва [2]. Троє згаданих митців становили те мистецьке ядро, яке взяло на себе левову частку труднощів, пов'язаних із виготовленням та проектуванням українських грошей, поштових марок, гербів, цінних паперів та інших замовлень уряду. [3, 13]

Експедиція розташувалася при типографії Кульженка, де друкувалися перші кредитні білети Центральної Ради. Як свідчать спогади І.Мозалевського, найбільшу кількість замовлень для експедиції виконував Г.Нарбут, окрім нього — О.Красовський, В.Кричевський [4].

Відповідальний характер та великий обсяг нових замовлень вимагали значної кількості професійних митців-графіків. Сучасники зазначали, що на слабкому мистецькому терені Києва графіків шукали тоді навмання, майже безнадійно, як і друкарських робітників високої кваліфікації. Виходом зі складного становища стали конкурси на виконання тих чи інших проєктів державних паперів, які організував І.Мозалевський. Окрім згаданих митців, у конкурсах також брали участь М.Бойчук, С.Налепинська-Бойчук, Л.Обозенко, А.Середа [5, 13]. Залучення відомих митців, а також впровадження конкурсна основа відбору проєктів багатотиражної графіки, забезпечили цьому виду мистецтва власний соціально-естетичний характер. Утім ця невелика група митців не змогла компенсувати нестачі у професійних графіках як у межах Києва, так і на теренах усієї країни. Наприкінці 1917 р. І.Мозалевський був призначений на посаду керуючого школами прикладного мистецтва. Низький загальний художній рівень тиражованої графічної продукції спонукав його до організації приватної мистецької школи, що була створена 1918 р. і діяла до 1921. Останні роки приватна школа функціонувала вже без свого засновника у зв'язку з від'їздом І.Мозалевського з Києва [6, 238]. Весною 1918 р. для захисту митців від соціально-політичних колізій І.Мозалевський із групою однодумців заснував профспілку київських художників "Мистецтво" [6]. Діяльність її була багатогранною — виконання замовлень, зокрема на розписи відомих луцьких кесарень, організація пересувних виставок, художніх об'єднань тощо.

Стилістика графічної продукції Української Народної Республіки значною мірою формувалася під впливом Голови Центральної Ради М.Грушевського. Через десятиліття, перебуваючи в еміграції у Франції, І.Мозалевський напише статтю

“Ідеолог відродження української графіки, академік, професор Михайло Грушевський”. У статті наведені слова самого президента — першого, хто, за словами автора, пробудив інтерес до скарбів старої української графіки й дав напрямок розвитку сучасної: “Михайло Грушевський енергійно й невтомно почав дбати про відродження української друкованої продукції. ... Він сміло переступив через таку велику перепону, зрозумів, що “Україна знову повинна дістати поруч купонних книжок і трамвайних білетів таку книгу, яка б відбивала в собі її артистичне життя” ... Таким чином, — продовжує далі І.Мозалевський, — з ідеологічних підстав відродження української графіки, котру проголосив більш як двадцять років тому професор Михайло Грушевський, українська графіка повстала мов фенікс-птиця з попелу, і розвиток її йде швидкими кроками вперед та вперед...” [7, 229].

Освіта, мистецькі навчальні заклади і, насамперед, Академія мистецтв отримували всебічну підтримку під час правління Гетьманату Павла Скоропадського. Від 30 квітня 1918 р. протягом семи з половиною місяців перебування при владі П.Скоропадському вдалося фінансувати діяльність низки мистецьких шкіл, відновити булинок Київської гімназії, куди мала бути переведена Академія мистецтв [8]. 6 грудня 1918 р. до влади прийшла Директорія УНР, яка прагнула закріпити гривню як єдину грошову одиницю. Однак становище Директорії було дуже непевним, і під натиском більшовицьких військ у лютому 1919 р. її керівництво покинуло Київ. 11 червня 1920 р. Київ остаточно був захоплений більшовиками. Проте фундамент розвитку мистецької освіти, закладений Українською Центральною Радою та ініціативами творчої інтелігенції в хаосі громадянської війни, продовжував розбудовуватися.

Згодом на базі, закладеній у час Української Революції була сформована державна мережа вищої та середньої художньо-промислової освіти.

Наприкінці 1920-х років найперспективнішим в КХІ вважався художньо-педагогічний факультет, що готував викладачів для художніх профшкіл, старших груп семилітньої трудової

школи та художніх керівників для клубів і сільбудів [9, 109]. У кількісному вимірі провідне місце на той час займав архітектурний факультет, далі йшли поліграфічний і малярський.

На протигагу програмній діяльності старої академічної школи з орієнтацією на так зване “чисте мистецтво”, інститут узяв курс на пристосування художньої школи до культурного і господарського будівництва країни [9]. За зразком тенденцій діяльності німецького Баугаузу, факультети мали готувати художника-організатора художньої частини того чи іншого виробництва. Це особливо стосувалося роботи архітектурного, поліграфічного та художньо-промислового з деревообробним та текстильним відділеннями факультетів.

На чолі школи (училища) була Рада з керівників майстерень і 1/3 кількості членів — викладачів та учнів. Школа приймала і розподіляла по майстернях замовлення суспільного, державного і приватного характеру на художні роботи. Відпрацьований діапазон найменувань задекларованих майстерень був дуже широким і включав аж чотирнадцять позицій, у тому числі ілюстративна й плакатна (книга, офорт, друк); графіки і офорту; архітектурна; скульптурна, декоративно-скульптурна; нового живопису [10, 9].

Ідея відкриття так званих Вільних державних майстерень з подальшим перетворенням їх у художній технікум була реалізована і в найпотужнішому урбаністичному центрі Східної України — Харкові. Культурно-мистецьке середовище цього міста за своєю глибиною і значенням упродовж ХІХ і на початку ХХ ст. найближче прирівнювалося до київського.

1922 р. викладацький склад був підданий критиці за надмірний академізм та ізоляцію від безпосереднього “зв’язку з життям”.

На зміну викладацького складу Харківського технікуму вплинула і політика українізації. Як наслідок, 1924 р. на викладацьку роботу запросили історика мистецтва та архітектури С.Таранушенка та архітектора К.Жукова, автора численних проектів будівель в українському стилі, а 1925 р. на посаду ректора технікуму був призначений відомий український

художник М.Бурачек з викладачами — випускником Миргородського технікуму І.Северином і представником школи М.Бойчука І.Падалкою [11]. Останній у викладанні графічних дисциплін орієнтувався на традиції старої української гравюри з притаманною бойчукізму лаконічністю та монументальністю композиції, високою майстерністю ритмічної організації твору. 1929 р. твори І.Падалки визнають гідними майстра європейського масштабу [12, 3], вони демонструються разом із роботами його учнів на виставках у Москві, Амстердамі, Ризі, Вінтертурі (1929), Парижі, Празі, Цюріху (1931), Венеції (1932), Берліні, Копенгагені, Варшаві, Анкарі, Токіо (1933), Кошице, Афінах, Філадельфії, Гельсинкі (1934) [11, 4].

Подальша викладацька творча діяльність митця зазнала утисків і політичних репресій. 1936 р. за сфабрикованими матеріалами І. Падалка був заарештований і 13 липня 1937 р. розстріляний як “ворог народу”.

Поряд із І.Падалкою, значний внесок у ділянці формальних та стилістичних пошуків здійснив завідувач графічної майстерні технікуму від 1922 р. В.Єрмилов. Митець особливо плідно працював у напрямку синтезу мистецтв, розробляв проблеми кольору, об’ємної форми, фактури шрифтів та “матеріального оформлення речі” загалом [13, 86]. Навчальний процес під керівництвом В.Єрмилова містив, головним чином, дизайнерські завдання роботи з матеріалами (деревом, металом, склом, тканинами) на ритміку, контраст, вивчення фактури, композиційні інтерпретації національних мотивів шляхом дизайну [13, 86].

Звісно, що на початкових етапах становлення українська прикладна і книжково-журнальна графіка орієнтувалася на зразки і тенденції, що панували в мистецькоосвітньому середовищі, де навчалися українські графіки початку ХХ ст. Зокрема, на розвиток української графіки цього часу у деякій мірі мало вплив петербурзьке оточення таких митців, як Г.Нарбут та І.Мозалевський. Вони навчалися, виставлялися і співпрацювали з І.Білібіним, М.Реріхом, В.Мате, Л.Лисицьким, С.Галактіоновим, В.Маяковським, Д.Мітрохіним та іншими

відомими митцями-графіками.

У 1912 р. І.Мозалевський, удосконалюючи себе в графічних техніках, паралельно пише мистецтвознавче дослідження “Досвід генези української народної орнаментики” [16, 12] та у 1913 р. статтю до журналу “Аполлон” “Про українське національне мистецтво”. Для декоративного оформлення своєї та інших журнальних статей “Аполлона” І.Мозалевський використовує мотиви української народної орнаментики, творчо переосмислює їх. Ці ілюстрації були відзначені в книзі О. Сидорова “Русская графика начала XX в.” як одні з кращих у журналі “Аполлон” за 1913 рік.

Г.Нарбут та І.Мозалевський у “петербурзький період” своєї творчості дотримувалися позиції помірно радикальних митців, головним гаслом яких була теза “мистецтво для мистецтва”, запозичена в західноєвропейських колег кінця XIX століття. Обидва митці відпрацьовували швидкість техніки, віртуозність, уміння користуватися усіма графічними матеріалами і тонкий смак. Згадуючи творчу працю в Петербурзі, І.Мозалевський писав про Г.Нарбута: “Хоча він, як і я був білібінський вихованець, але після навчання в європейській школі (в 1910 р. в мюнхенській школі Голлоші) він поєднав все отримане в Білібіна з європейською діловитістю та вмінням поспішати не на шкоду якості рисунку. Нарбут знехтував білібінською теорією про “п’ять сантиметрів у день”, не загубивши при цьому блиску своєї техніки...” [16, 15].

Початок Першої світової війни суттєво змінив творче спрямування книжково-журнальної графіки І.Мозалевського та Г.Нарбута. На зміну їх обоєлітньому захопленню геральдикой, далекосхідною та середньовічною західноєвропейською романтикою приходить період поглибленого вивчення рідного українського мистецтва, що розпочався по прибутті митців у Київ після революційних подій 1917 р. на запрошення відомого кола діячів українського відродження. В процесі становлення нової української друкованої продукції було проторовано новий художній напрямок виготовлення та проектування українських грошей, марок, геральдики, цінних паперів та інших

замовлень уряду УНР, а згодом гетьманату П.Скоропадського. Окрім широкознаних і описаних творчих здобутків у цьому напрямку графічного мистецтва таких митців, як В.Кричевський, А.Середа, Г.Нарбут та ін., показовими можуть бути також проекти грошових купюр великих номіналів — 1000 і 2000 гривень, виконаних І.Мозалевським на замовлення гетьманського уряду. Ці грошові знаки були віддруковані у 1918 р. в Берліні під наглядом спеціальної комісії. Орнаментика, що становила головну композиційну складову цих купюр, була створена на основі мотивів українського народного мистецтва та стародруків із використанням ренесансних архітектурних обрамлень, гербової козацької символіки запорізького війська та символіки міських київських печаток XVII століття.

Широкий діапазон графічних засобів зображення був обов'язковим для опанування як невід'ємна складова процесу проектування у всіх без винятку мистецьких навчальних закладах. У спеціальних методичних посібниках та проектах викладачів і учнів можна простежити візуалізацію різних етапів формотворчого процесу за допомогою таких видів зображень, як ескіз, креслення, рисунок, кольорова графічна подача. Доволі часто усі ці види зображень проектної частини позначені своєрідністю авторського трактування і виступають як складові творчого процесу, що мають власну мистецьку вартість. Дослідити шляхи стилізації та формування проектних образів, а також методи графічної формалізації можна на прикладі пошуків орнаментальних форм на основі природних мотивів, проектів декоративних фризів, учнівських вправ на творення осередкових, стрічкових чи рапортних орнаментальних мотивів тощо. Сюди ж можна віднести навчально-творчі завдання на побудову друкарських ініціалів, вправи на засвоєння ритміки чорно-білого і кольорового орнаменту, зубчастих, східчастих, хвилеподібних форм з активними або ж пасивними якостями тла, творення стилізованих рослинних, зооморфних та антропоморфних мотивів у виконанні пензлем, пером чи іншими засобами.

Методичні підходи до графічних проектів передбачали як

універсальний характер вправ, так і цілеве застосування до потреб того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва: для оздоблення інтер'єрів, проектування гаптів, мережива, вишивок, ткацтва, різьблення, металопластики тощо. З числа перерахованих випадків створення графічних учнівських проєктів мало місце у всіх типах мистецьких шкіл. Важливого значення графічне проектування набуло при підготовці фахівців ужиткової графіки та художників книги. В навчальні завдання останніх обов'язково входило створення шрифтових форм різними графічними техніками, насамперед пером та пензлем чорною тушшю. Художньо інтерпретовані учнями шрифти могли “вплавлятися” у ними ж створений орнамент ініціалів чи органічно ув'язуватися в проєкт плакату, обкладинки чи окремих сторінок книги. У таких митців-педагогів, як В. Кричевський та Г. Нарбут проектування нових, авторських шрифтових форм набувало якостей загальнонаціональних, ставало важливою складовою культуротворчого процесу українського відродження 1920-х років. Так художні відміни “нарбутівки”, її особлива пластична виразність дозволяли ототожнювати появу цього, в принципі, рукотворного шрифту із новою епохою української типографіки. За основу шрифтоутворення найчастіше бралися аналогії з літерами давньоруських літописів, переосмислювалася графічна культура епохи українського бароко.

Проєктне моделювання засобами графічної лінії, засобами площин-шаблонів найпростіших геометричних фігур особливої популярності набуло в період розквіту конструктивізму.

Якщо в мистецтві періоду модерну в книжковій графіці та плакаті головна увага приділялася синтезу шрифту і образу, то у 1920-х рр. експозиції навчально-творчих робіт студентів КХІ демонструють характерний суворий лаконізм шрифтів у плакатах з ідеологічними гаслами на зразок: “Наш шлях — боротьба за новий побут”; “Від пасивної мрійності до організованої праці”.

Матеріалізація мистецтва була інспірована машинною естетикою, що практикувалася в Баугаузі, Вхутемасі на основі ідей дизайнера Яна Чіхольда. Мистецька підготовка в Україні,

насамперед в КХІ і ХХІ, була у значній мірі зорієнтована на програми Баугаузу, на ідеї Л.Мохой Надя та Я.Чіхольда. В середині 1920-х рр. викладачі київського і харківського вузів, як і представники українського панфутуризму, були добре ознайомлені з типографічними досягненнями багатьох країн Європи та з ідеями Поля Реннера про механізоване графічне мистецтво чи з його статтею “Елементарна типографія” (1925) у Лейпцігському журналі “*Typographische Mitteilungen*” [17, 191]. Новий типографічний дизайн того часу яскраво репрезентував журнал “Нова генерація”, що виходив під проводом ідеолога українського панфутуризму Михаля Семенка. В дизайні цього журналу, а саме у розташуванні заголовків, ілюстрацій, композиції обкладинок активно застосовані фотомеханічні засоби, експресивне поєднання фотографічного і текстового змісту.

Утім, сухий програмний утилітаризм прихильників кубізму та конструктивізму чи деструктивні полярності панфутуризму не змогли витіснити з навчального процесу мистецьких шкіл України сильну ремісничу традицію і потяг до джерел народної орнаментики. Цьому сприяли і стилістичні тенденції ар-деко середини 1920-х років. Яскравим унаочненням можуть бути проекти плакатів, печаток та обкладинок, виконаних учнями Львівської ХПШ 1920-х рр. в програмних рамках навчально-творчих робіт. Плакатові цього часу притаманні театральність центральної фігуративної композиції, легкий гумор, екзотика стилізованої народної орнаментики та особлива увага до декоративних якостей шрифту. Подібні художні особливості, хоча й у меншій мірі, простежуються навіть у проектах таких суто канцелярських атрибутів, як печатки міського магістрату.

Графічна стилізація віньєток та інших типів оздоблювальних елементів нерідко опиралася на традиційні для народного мистецтва орнаментальні концепції, дерева життя, писанки, птаха тощо. При цьому перед учнями ставилося завдання здійснити зображення найпростішими графічними модулями чи пластичною лінією. Культивується пружна, колюча з одного боку або ламана лінія, театральний жест, що дають виразний декоративний ефект. Можна сказати, що більша частина ук-

раїнських митців-педагогів розглянутого періоду культивує лінію як основний засіб виразу в живописі і графіці. Особливою вершиною в цьому плані є прикладна орнаментальна графіка В.Кричевського. Його графічні проекти, втілені в життя (часто за допомогою учнів) у вибійці, килимарстві, інкрустації деревом та соломкою, в художній кераміці, меблях, по суті розвивають традиційну систему видів мистецтва, де графіку обмежували лише її відведеним технікам, матеріалам і художнім засобам.

Варто ще раз зупинитися на констатації тягlosti традицій цієї неоціненної загальнокультурної спадщини, культивованої такими видатними представниками мистецкоосвітнього руху, як Л.Вербицький, В.Крицінський, В.Кричевський, О.Кульчицька, М.Жук, В.Гагенмейстер, Е.Кольбенгайер та багатьма іншими. У всіх виданнях зазначеного типу панує активне графічне начало, що матеріалізується в традиційній орнаментиці, в зображеннях форм ужиткових виробів, символіці та окремих елементах графічного шрифту. Образотворчість тут має прикладний характер і часто тяжіє до схематизації, що робить графічну мову особливо спорідненою з духовним наповненням орнаментально-символічної мови народного мистецтва. Зовнішній вигляд, конструкція і пластична виразність найперших навчально-репрезентативних альбомів зразків народного мистецтва надають їм характеру парадних монументальних видань зі значною часткою ручного тиснення по шкірі, інкрустації, кольорової графіки пензлем, накладною металевою фалеристикою. Показовим у цьому плані є оформлення каталогу ручної роботи Коломийської виставки 1880 р. виконаного учнями Львівської ХІІІ під керівництвом Л.Вербицького. Це кількатомне видання альбомів “Взорів промыслу домашнього селян на Руси”, що має характер енциклопедичного альбому-виставки.

В період 1920-1930-х рр. поряд з плакатом на позиції посиленого ідеологічного звучання виходить книжкова ілюстрація. Графіка активно проникає в масову книжкову продукцію. Про широко розгорнуте поле творчості митців у цій галузі

свідчить хоча б Виставка української книжкової графіки (1929), на якій було представлено мистецтво оформлення книжкової продукції півтора десятка українських видавництв. Мистецтво оформлення книги виявляє гострий інтерес до декоративних форм та національних традицій. У сюжетному ілюстративному ряді серед головних завдань ставиться підкреслена передача соціального статусу зображуваних. Це може бути рясніюче різнобарв'ям з пишною бароковою атрибутикою козацьке військо в ілюстраціях Г.Нарбута до поеми І.Котляревського "Енеїда" 1919 р., і передача потужності безмежної народної маси, одноликої "Громади в сіряках", але пройнятої ідеєю і політичним пафосом в ілюстрації В.Седляра до "Кобзаря" Т.Шевченка видання 1931 р., "Агітатор" А.Маневича, 1930-31 рр. Врешті, це можуть бути і збірні узагальнюючі образи вже згадуваних "Робітників" Г.Нарбута та І.Мозалевського, "Пастушки" (1910-і рр.) М.Бойчука, "Делегатки" (1925 р.) пера О.Павленко чи героїні-жертви "Катерини" (1927 р.) С.Налепинської-Бойчук за однойменною поемою Т.Шевченка. Усі ці твори свідчать про одночасне панування тенденцій зв'язку з фольклорним мисленням, українською літературною класикою та нав'язаною ідеологією нової урбаністичної пролетарської культури. Мону-ментальний образ людини, що не розчиняється в середовищі, а виділена з якоюсь парсунною застиглістю, особливо притаманний дереворитам бойчукістів. Стремління до мінімізації засобів не завадило досягти їм такої образності. Водночас наведені приклади яскраво свідчать про використання найновіших європейських тенденцій трактування форми, про прагнення до нової художньої мови, що робить їх близькими до реформаторських пошуків Ф.Леже, А.Матіса, П.Пікасо або породжує самобутнє явище бойчукізму, графічних шкіл В.Кричевського чи І.Падалки. Утім не гонитва за якимось із новомодних стилів, а внутрішнє передбачення ідейних та формальних естетичних концепцій своєї доби керувало пошуковим творчим процесом В.Кричевського 1920-1930-х рр., плоди якого сьогодні можна ідентифікувати зокрема зі стилевими рисами ар-деко. Робити це, означало б недооцінювати міру самостійної авторської кри-

талізації стилістичної концепції митця-педагога, який значною мірою випереджував час у контексті загальноєвропейських мистецьких тенденцій першої половини ХХ ст., опираючись на ідею синтезу виробничого і ремісничого начал у графіці.

Таким чином, історичний період державотворення в Україні після 1917 р. є прикладом найтіснішого паралельного руху реформ у державній та мистецькоосвітній сферах. Після проголошення Третього Універсалу, Центральна Рада на чолі з М.Грушевським одночасно формувала „Експедицію заготовки державних паперів” та Українську академію мистецтв у Києві. Невипадково прикладна графіка стала тією першочерговою ланкою, яка об’єднувала нагальні потреби державотворення з процесом становлення мистецької освіти. З ідеологічних чинників відродження української графіки відбувалося швидкими кроками, досягнувши високих мистецьких результатів і позитивного резонансу на світових виставках. Тогочасні твори відображають як тяжіння до нової ідеології так і до фольклорного мислення і української мистецької класики водночас із використанням найновіших європейських тенденцій художньої мови.

1. *Голубець М.* Петро Холодний // Українське мистецтво. — Львів, 1926. — № 3. // На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876–1930): Збірник матеріалів І.— Львів, 1996.
2. *Гнатишак М.* Державні гроші України 1917–1920 років.— Клівленд, 1973.
3. Каталог виставки творів викладачів та студентів Львівської академії мистецтв та митців Львова в Українському музеї-архіві м. Клівленда, США. Львівська мистецька школа. Квітень, 1999.— Львів, 1999.
4. ЦДДА Криму. — Ф. Р 3510.— Оп.1.— Спр. 68.
5. *Бойко А.* Нарбутів “гріх” // Пам’ятки України.— 1990.— № 3.
6. *Северюхин Д., Лейкінд О.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справочник.— Петербург, 1992.
7. *Мозалевський І.* Ідеолог відродження української графіки, академік, професор Михайло Грушевський // Українські вісті.— 1926.— № 11.
8. *Скоропадський П.* Спогади.— К.-Філадельфія: НАНУ, 1995.
9. *Горбенко Ю.* Мистецька освіта на Україні (школа образотворчого мистецтва) // Нові шляхи.— Львів, 1930.— Ч.1.— Т.5.— № 75,85.
10. Трудова школа пластичних мистецтв. Реорганізація // КМДА.— Ф.93.— Оп. 2.— Спр. 162.

11. Графічна школа Івана Падалки. Харків. 1920-ті роки: Каталог виставки, присвяченої 100-річчю від дні народження художника.— Харків, 1994.
12. В-в Ф. На выставке украинской гравюры и рисунка // Правда.— 1929.— 12 февраля.
13. Никуленко С. Становление высшей художественной школы в Украине (1917-1934): Дисертация на соиск. уч. степ. канд. искусств.— Киев, 1997.
14. Січинський В. Сучасна українська книжна графіка // Нотатки з мистецтва.— 1966.— №4. лютий.
15. Галайчук Б. Втеча від проблем // Наші дні.— 1943.— Ч. 4.— рік II.
16. Бойцов Д., Шмагало Р. На перехресті Європи і віку. Іван Мозалевський.— Львів, 1996.
17. Mudrak M. The Ukrainian Studio of Plastic Art in Prague and the art of Jan Kulec // Art Journal, 49.— 1990.— N 1.

Rostyslav Shmahalo

Dr. of Art Studies

Lviv National Academy of Arts

On Ukrainian Graphical Art and Artistic Education at the First Third of XX c.

Works of applied graphical art in realization of state papers and documents had united needs of state-creating and formation of artistic education. Artistic creations reflect new ideology, folklore thinking and usage of European tendencies in imaginative language.