

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Навчально-науковий Інститут мистецтв
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого (магістерського) рівня
на тему:

«Підпільне мистецтво УПА»

Виконав: студент II курсу
спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»,

групи ОМ(м)-21

денна форма навчання

Гудзовський Л. І.

Керівник: доцент Попенюк Ю.А.

Рецензенти:

канд. мистецтвознавства, доцент

Калиновська І.М.

Івано-Франківськ – 2025 р.

	2
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
1.1 Історіографія та джерельна база.....	6
1.2 Методи дослідження.....	16
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ПОШТОВИХ КАРТОК	
З СЕР. ХІХ СТ. ДО СЕР. ХХ СТ.....	24
2.1 Поява листівок як носія інформації.....	24
2.2 Листівки товариства «Сокіл».....	26
2.3 Святкова Листівка.....	27
РОЗДІЛ 3. ТВОРЦІ ЛИСТІВОК В ЕМІГРАЦІЇ	
ТА ЇХ НАТХНЕННЯ.....	31
3.1 Порівняльний аналіз мілітарних святкових листівок пресового бюро ЗП УГВР та підпільників в окупації.....	31
3.2 Відомі творці листівок в еміграції.....	36
3.3 Аналіз запозичень в листівках в контексті світового мистецтва.....	45
3.4 Додаткові факти.....	57
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	67

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В умовах відсутності держави та в розпал війни складно говорити і нагадувати про себе, нагадувати, що ти ще живий, оскільки партизанство, яке було єдиним способом боротьби потребує протилежного, — бути непомітним. Саме за таких умов до воєнних дій 40-50-х років минулого століття було залучено візуальне мистецтво. Воно мовчки говорило про те, що боротьба на окупованих територіях України ще триває. Розповідало про протистояння окупантам, про трагедії і злочини, здійснені совіцькою владою. А так само про свята близькі воякам.

Так само мовчки такі зразки візуальної пропаганди збирали гроші на військові потреби.

Мистецтво стало зброєю в руках підпільників. Ідеолог збройного підпілля ОУН Петро Федун (Петро Полтава) наголошував, що кожна наша листівка — це далекобійний снаряд

Дослідження зберігає науковий підхід і без емоцій аналізує доробок українських майстрів. Дає оцінку їх творчості в контексті української історії та тяглість традицій візуального мистецтва не лише в Україні, але й за її межами.

Важливо розуміти, що в контексті нової російсько-української війни знову відбуваються подібні процеси, які тягнуть за собою весь масив змін в суспільстві і серед митців, для яких війна так само стало безповоротною точкою змін. Відповідно, дослідження епохи визвольних змагань періоду Другої Світової війни, їх наслідки і сліди в мистецтві є важливими для розуміння нас теперішніх за подібних умов.

Так само, завдяки дослідженню можна побачити безперервну тяглість сюжетів, стилів, які плавно перетікають від одних до інших.

Мета дослідження — Дослідити наявні в музеях та каталогах зразки мілітарних листівок виданих в період післявоєнної радянської окупації, з 1945 по 1960 рр. Проаналізувати запозичення авторів з мілітарних зразків візуальної пропаганди минулих часів.

Завдання дослідження:

1. Зібрати необхідний матеріал для дослідження;
2. Провести порівняльний аналіз листівок виданих в еміграції та на окупованих Радянським Союзом територіях;
3. Відшукати джерела натхнення митців на зразках світової поліграфії попередніх епох.

Об'єктом дослідження візуальна пропаганда ОУН-УПА часів Радянської окупації з 1945-го до кінця 1950-х років.

Предметом дослідження є мілітарні святкові поштові картки, також відомі, як листівки, видані за межами України, зокрема Пресовим бюро ЗП УГВР в період з 1945-го до кінця 1950-х років. Мілітарними листівками слід вважати ті, які містять зображення військової амуніції, уніформи, або ті, які містять натяк на військові організації.

Територіальні межі дослідження

З підпільним друком буває складно визначити місце друку. Навіть, якщо воно друкувалося за кордоном, відповідно, межі дослідження включають Територію Галичини, німецькі та австрійські табори для переміщених осіб, та територію США і Канади.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період після закінчення II Світової Війни до остаточної окупації території України. З 1945-го року в кінці 1950-х років.

Наукова новизна одержаних результатів. Ідея дослідження полягала в тому, би проаналізувати доступні публічно зразки візуальної пропаганди на таких носіях, як листівки, або ж поштові картки. В результаті дослідження було відкрито зв'язок робіт українських майстрів з роботами майстрів попередніх епох з Європи та США. Було проаналізовано запозичення в композиції, кольорах та стилістиці. Відповідно, наведено приклади. Так само висвітлено різницю між роботами українських майстрів в міграції та під окупацією.

На сьогодні немає жодної монографії, яка би аналізувала мілітарну творчість митців в контексті мистецтва. Також не існує аналізу таких робіт в контексті тяглості друкованої поліграфії. Є підозра, що це пов'язано з

табуїваністю теми. Оскільки російсько пропаганда використовує будь-які зв'язки УПА з Вермахтом, чи СС, як приклад співпраці обох сторін і ототожнює упівців з нацистами.

Варто визнати, що українські майстри запозичували з плакатів Вермахту, чи СС, але так само.

Практичне значення наукової роботи. Проведене дослідження на сторінках магістерської роботи може слугувати навчальним матеріалом для шкіл та студентів.

Обсяг та структура роботи. Основний зміст роботи викладено на 65 сторінках. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків, що містять ілюстрації.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історіографія та джерельна база

Дослідження теми листівок та поліграфічної продукції українського визвольного руху, на жаль, досі не є предметом надто широкого наукового інтересу. Хоча про цей специфічний пласт візуальної культури написано небагато, певна кількість авторів, які досліджують період національно-визвольної боротьби, часто згадують про використання пропагандистської поліграфії, зокрема листівок, як потужного інструменту комунікації та мобілізації.

Одним із ключових та найважливіших джерел для написання цієї магістерської роботи став детально систематизований та ґрунтовно укладений каталог листівок Української Повстанської Армії. Це безцінне видання було опубліковане у 2008 році в Торонто, ставши вагомим внеском у збереження історичної пам'яті. Каталог містить не лише чіткі та якісні кольорові зразки поштових карток і листівок, які є об'єктом нашого аналізу, а й супровідні, критично важливі відомості, які вдалося встановити його упорядкувальникам – дослідникам М. Гримичу та Б. Малині. Наявність цих відомостей, зокрема даних про тиражі, місця друку та художників, значно розширює розуміння контексту створення матеріалу та дозволяє більш глибоко проводити його мистецтвознавчий аналіз.

В контексті пошуку фахової літератури варто звернути особливу, пріоритетну увагу на монографію Нестора Мизака «Підпільна графіка ОУН, УПА у боротьбі за Українську Самостійну Соборну Державу». Це дослідження не просто поверхово окреслює тематичні рамки візуальної пропаганди підпільного руху, а, навпаки, комплексно відтворює цілу палітру образотворчих практик, які постали та розвивалися в умовах суворої, тотальної конспірації. Автор, виявляючи наукову скрупульозність, ретельно простежує всі тогочасні носії повстанської візуальності: починаючи від масштабних плакатів і так званих бофонів (грошових розрахункових знаків) і закінчуючи мініатюрними листівками, малюнками, імпровізованими ілюстраціями та іншими

друкованими чи напіврокописними матеріалами, які створювалися підпільниками з надзвичайною самовідданістю та креативністю. У книзі Мизака докладно показано, яким чином зображення, ідейні символи та стилістичні акценти застосовувалися для масової мобілізації населення, для піднесення бойового та морального настрою, для консолідації підпільного середовища та, головне, для поширення ідей національно-визвольного спротиву, навіть у критичних та екстремальних умовах жорсткого підпілля.

Мизак аналізує не лише суто художні прийоми – такі як характерні штрихи, використання декоративних елементів, застосування метафоричних алегорій, – а й змістові акценти, які активно формували спільну національну уяву та цементували почуття дотичності до великої спільної справи. Автор особливо наголошує на непересічній ролі цих візуальних матеріалів у творенні колективної пам'яті, у ствердженні патріотичного світогляду серед населення та, що не менш важливо, у підтриманні внутрішньої дисципліни та єдності серед повстанців. Окремо у монографії вирізняє маловідомі твори, які наочно демонструють неочікувано високу майстерність та художній рівень творців підпільної графіки. Йдеться про дрібні ілюстрації, вибагливі екслібриси, а також святкові або символічні листівки, які успішно поєднували практичну функцію агітації з потужним емоційним та естетичним впливом. Видання Мизака містить численні високоякісні репродукції, які надають змогу читачеві об'єктивно оцінити естетичну різноманітність та пропагандистську ефективність цих матеріалів, а також детально простежити еволюцію підпільної візуальної культури ОУН та УПА впродовж значного періоду – 1940–1950-х років. Таким чином, праця Нестора Мизака постає як вагоме, змістовно насичене, багатоаспектне джерело для істориків, мистецтвознавців і всіх, хто глибоко цікавиться витоками та подальшим розвитком українського повстанського мистецтва і культури.

Також Нестор Мизак підготував інше, не менш ґрунтовне дослідницьке видання, у якому було зібрано широку та багатогранну палітру усної та художньої творчості, яка була тісно пов'язана з визвольною боротьбою ОУН і

УПА. До цього зібрання увійшли не лише повстанські вірші, листи чи публіцистичні статті, а й пісні, традиційні колядки, зразки вишивок, різноманітні малюнки, екслібриси та навіть вже згадані бофони, які з часом набули не тільки фінансового, але й глибокого символічного значення. Автор цього зібрання переконливо демонструє, що серед повстанців було чимало натхненних, талановитих творців, які через мистецькі форми активно підтримували спільний моральний настрій, національну стійкість і відчуття єдності. Упорядкований Мизаком матеріал дозволяє широкому загалу побачити багатогранність, внутрішню силу та незламність повстанської культури.

Неймовірно корисною, хоча й дещо несподіваною, знахідкою в Івано-Франківській обласній універсальній науковій бібліотеці ім. Івана Франка стала важлива книжка Валерія Ковтуна «Золота доба Коломийської листівки». У цьому спеціалізованому виданні автор детально і прискіпливо розглядає коломийські поштові листівки як значуще культурно-мистецьке явище, що має свої унікальні риси. Ковтун описує розвиток цього локального феномену протягом 1900–1920 років, надаючи при цьому численні, ілюстровані приклади листівок та вичерпно пояснює їхню важливу роль у формуванні місцевої художньої традиції та естетики. Хоча хронологічно це дослідження передусе періоду, що є основним об'єктом магістерської роботи, воно надає необхідний культурний контекст для розуміння графічних витоків.

Для пошуку алюзій, імовірних стилістичних запозичень та схожих образотворчих прийомів у роботах аналізованих митців визвольного руху було використано низку авторитетних наукових і довідкових джерел. Зокрема, фундаментальною працею для орієнтації у світовій графіці стала книга Стівена Геллера і Сеймура Кваста «Графічні стилі». У цій узагальнюючій праці автори систематизують і детально аналізують різноманітні графічні підходи та художні напрями світового мистецтва. Вони також показують, як певні стилістичні елементи еволюціонували у часі, і глибоко розкривають взаємозв'язки між графічним дизайном, провідними культурними течіями та художньою традицією. Книга містить численні, добре підібрані ілюстрації, приклади

авторських експериментів і вичерпні пояснення ключових термінів, що значною мірою допомогло точніше ідентифікувати алюзії та натяки в аналізованих творах повстанської поліграфії. Це також суттєво збільшило розуміння того, як графічні стилі в мистецтві формують естетичну відмінність художніх творів.

Була надана цінна нагода впродовж збору матеріалу для магістерської роботи неодноразово відвідати Музей визвольних змагань Прикарпатського краю, розташований у місті Івано-Франківськ. Це місце стало для поточного дослідження не лише надійним джерелом первинних фактів та зображень, а й простором живої історії, де кожна експозиція, кожен артефакт промовляє до відвідувача особливою мовою. На виставках представлені численні зразки друкованого матеріалу, включно з карикатурними листівками, марками та іншою поліграфією часів визвольних змагань, що дозволяє безпосередньо відчути дух тієї епохи та її візуальну культуру. Важливо зазначити, що у закритих фондах музею зберігається неоціненна кількість відповідних матеріалів, які терпляче чекають свого часу, аби бути якісно продемонстрованими широкому загалу. Окрім експонатів, що стосуються безпосередньо періоду дослідження, сам музей має суміжні експозиції, котрі частково доповнили магістерську роботу новим змістом, відкриваючи важливі деталі та аспекти в ширшій історичній перспективі.

Під час дослідження була ефективно використана можливість отримати цінні коментарі та консультації від заступниці директора музею Оксани Романів. Завдяки її значній допомозі вдалося оглянути не лише основну, відкриту експозицію, а й окремі, рідкісні зразки поліграфії, яка зберігається виключно у закритих фондах музею. Зокрема, йшлося про рідкісні зразки марок і листівок, які зазвичай не демонструються широкому загалу через їхню унікальність або стан збереження. Крім того, Івано-Франківський обласний музей визвольних змагань систематично організовує виставки експонатів із закритих фондів, що дало можливість для дослідження відвідати, зокрема, тематичну виставку Великодніх листівок (1948–1952). На цій виставці були представлені близько 20 вітальних листівок Пресового Бюро Закордонних

Представництв Української Головної Визвольної Ради з колекції під назвою «Христос Воскрес», серед яких особливо вирізнялися роботи відомого художника Мирона Білинського, що поєднують високу мистецьку майстерність із глибоким, незламним національним змістом. Цей прямий контакт з оригінальним матеріалом був надзвичайно важливим для якісного аналізу.

В рамках пошукової роботи для повноцінного написання магістерської роботи був відвіданий Рогатинський Музей-садиба Миколи Угриня-Безгрішного. Під час цього візиту було отримано висококваліфіковані консультації від завідуючого музею, які допомогли уточнити деякі історичні аспекти. Окрім того, була надана можливість ретельно переглянути представлені експонати, що стосуються місцевої історії та культурного життя. Також було здійснено візит до Долинського краєзнавчого музею Тетяни і Омеляна Антоновичів «Бойківщина». Серед постійної експозиції та фондів матеріалів, представлених у цьому музеї, особливий інтерес для дослідження становили унікальні зразки друкарських машинок та іншого технічного обладнання, яке потенційно могло використовуватися для підпільного друку. Ці артефакти наочно демонструють технологічні можливості підпільних друкарень того часу.

У бібліотеці навчально-наукового інституту мистецтв вдалося знайти додаткову спеціалізовану літературу, яка виявилася надзвичайно корисною і допомогла глибше розкрити та деталізувати тему магістерської роботи, надавши мистецтвознавчий та культурологічний контекст.

Зокрема, монографія Василя Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні» значно ширше розкрила особливості візуальної української ідентичності в графічному дизайні як у просторі Радянської України, так і в середовищі української діаспори протягом 1945–1989 років. В. Косів у своїй праці звертається до листівок, використовуючи їх як конкретний приклад зображення українського ландшафту та образів дітей в ілюстраціях на поштових картках, тим самим показуючи, як національні образи транслювалися через візуальну продукцію.

Окрему увагу було приділено дослідженню Дмитра Степовика, яке вичерпно висвітлює життєвий і творчий шлях незаслужено мало висвітленого, але надзвичайно талановитого майстра графіки української діаспори Якова Яковича Гніздовського. Ця праця надає необхідну біографічну основу для розуміння його творчості. Для візуального доповнення та розширення матеріалу праці Степовика значну роль відіграв каталог «Ретроспективна виставка» Якова Гніздовського, виданий Український Музеєм в Нью Йорку в 1995-му році. Цей каталог значно доповнив візуальним матеріалом теоретичну працю Степовика, оскільки в ньому зібрані декілька десятків високоякісних репродукцій робіт Гніздовського, що дозволило оцінити широкий діапазон його графічної майстерності.

У монографії Олега Клименка «Грошові документи ОУН (бофони) 1929–1954 рр.», що ґрунтується на багатому архівному матеріалі, комплексно досліджено фінансово-господарську діяльність ОУН в періоди існування підпілля – за часів польського режиму, німецького нацизму і радянського сталінізму. Автор систематизує та детально ілюструє всі відомі «бофони» – грошові документи з національною символікою, які використовувалися рухом, – а також глибоко аналізує їхню рідкість та функції як важливого джерела фінансування повстанської діяльності. Це дослідження є необхідним для розуміння не лише економічного, але й візуально-пропагандистського аспекту бофонів, які були тісно пов'язані з листівками.

Обов'язково варто згадати працю І. В. Бугаєвича «Українські листівки та філокартія: нотатки колекціонера», де подано вичерпний огляд розвитку української поштівки як значущого мистецького й історичного явища. Автор коротко, але змістовно описує основні типи листівок, їхні сюжети, що відображали епоху, й художні особливості виконання, а також підкреслює роль філокартії (колекціонування листівок) у збиранні та збереженні цієї важливої частини культурної спадщини. Видання містить відповідні ілюстрації та слугує стислим, але інформативним путівником для колекціонерів і поціновувачів старовинних українських листівок.

У книжці Петра Сов'яка «Таборові листівки» представлено маловідому, але зворушливу творчість в'язнів сталінських таборів. Ці люди, у нелюдських умовах, створювали власні художні листівки як прояв людяності, незламності духу й опору жорстоким репресіям тоталітарного режиму. Автор коротко, але проникливо аналізує їхню тематику, примітивний, але сильний стиль та трагічні обставини створення, ілюструючи матеріал реальними зразками рідкісної таборової графіки.

Спільна книжка Валерія Ковтуна та Сергія Полегенького «Країна у поштовій листівці» досліджує листівкову продукцію видавництва Якова Оренштайна – одного з найвідоміших і найвпливовіших видавців листівок на початку ХХ століття в Галичині. Автори глибоко аналізують тематику, художній стиль і соціокультурне значення поштівків Оренштайна, що допомагає зрозуміти комерційні та естетичні тенденції епохи, ілюструючи кожен розділ численними прикладами.

Праця Юрія Романишина «Друкована пропаганда ОУН і УПА» цілеспрямовано розглядає діяльність підпілля у сфері виготовлення та поширення друкованих матеріалів у 1940–1950-х роках. Автор докладно описує основні види продукції — від пропагандистських листівок і звернень до періодичних підпільних видань — та показує, як вони слугували ефективним засобом інформування, агітації та психологічної підтримки населення. Дослідження спирається на архівні джерела та подає наочні приклади реальних пропагандистських видань того часу. Доповнюючи цю роботу, варто згадати і статтю Ю. Романишина «Пропагандистська діяльність ОУН-УПА в період Другої світової війни в Україні», де досліджується роль друкованих матеріалів підпілля безпосередньо у 1941–1945 рр.. Автор аналізує форми пропаганди, методи її поширення та її вплив на місцеве населення, показуючи, як листівки, звернення та інші видання використовувалися для мобілізації, інформаційної підтримки та консолідації українців у надзвичайно складних воєнних умовах.

Також О. Лернатович опублікував важливу статтю в газеті «За вільну Україну» під назвою «А зброєю стало перо», де ним досліджується роль

друкованих матеріалів у національно-визвольній боротьбі саме під час Другої світової війни. Автор переконливо показує, як листівки, звернення та інші видання виконували функції моральної підтримки, інформування населення та зміцнення українського підпілля в умовах жорстокої окупації.

Схожий напрямок досліджує В.М. Малюга у своїй праці «Антифашистська інформаційно-пропагандистська діяльність ОУН-УПА в 1941–1944 рр.». Автор глибоко аналізує використання підпільними структурами друкованих матеріалів і листівок для боротьби з нацистською пропагандою. Автор детально показує, як ОУН-УПА поширювали достовірну інформацію, мобілізували населення та підтримували моральний дух українців під час німецької окупації.

Збірник «ОУН в світлі постанов Великих Зборів, конференцій та інших документів з боротьби 1929–1955» (Париж, 1955) містить офіційні, первинні документи Організації українських націоналістів за період 1929–1955 рр. Він включає постанови Великих Зборів, матеріали конференцій та інші важливі внутрішні документи, які достовірно відображають стратегічні рішення, ідеологічні позиції та тактичні напрямки боротьби ОУН у міжвоєнний період, під час Другої світової війни та в післявоєнний час. Це фундаментальне джерело для розуміння ідеологічної бази пропаганди.

Робота Степана Виноградова «Інформаційно-пропагандистська діяльність ОУН(Б) і УПА серед населення окупованої території України» досліджує конкретне використання підпільними організаціями листівок, звернень та інших матеріалів для інформування населення, мобілізації та підтримки морального духу українців під час німецької окупації.

Відомий історик і політик В. В'ятрович разом із Р. Забілим у книзі «УПА — історія нескорених» комплексно розкривають діяльність Української Повстанської Армії, її боротьбу за незалежність та методи підпільної організації. Автори яскраво показують мужність повстанців, їхню протидію окупаційним режимам і виняткове значення УПА для збереження української національної ідентичності.

Інша робота Володимира В'ятровича «Армія безсмертних: Повстанські світлини» представляє унікальні фотодокументи та світлини Української Повстанської Армії, ілюструючи її діяльність, боротьбу за незалежність та повсякденне життя повстанців. Книга достовірно відтворює історичну атмосферу підпільного руху й показує мужність та стійкість учасників національно-визвольної боротьби.

Робота Олександри Стасюк «Видавничо-пропагандивна діяльність ОУН (1941–1953 рр.)» досліджує усю підпільну друковану продукцію Організації українських націоналістів у період Другої світової війни та післявоєнного часу. Автор ґрунтовно аналізує форми пропаганди, типи видань, методи поширення та їхню ключову роль у мобілізації населення й підтримці морального духу під час боротьби за незалежність України.

Дисертація Євгена Миколайовича Папенка «Український сокільський рух у Галичині (1890–1930-ті рр.)» присвячена всебічному, глибокому вивченню становлення та розвитку українського товариства «Сокіл» в Галичині. У роботі якісно проаналізовано впливи чеського й польського сокільського середовища, окреслено необхідні суспільно-політичні умови Австро-Угорщини та міжвоєнного часу, досліджено організаційну будову сокільських осередків, а також їхню спортивно-гімнастичну, пожежну, культурно-просвітницьку й громадську діяльність у зазначений період. Ці матеріали важливі для розуміння передісторії громадської активності.

Книга, видана у серії «Літопис УПА» (Торонто – Київ, 2013), є цінним збірником архівних документів і матеріалів про діяльність Організації Українських Націоналістів (ОУН) у Станіславівській окрузі (тепер Івано-Франківська область) протягом 1945–1951 років. Видання докладно висвітлює період післявоєнного підпілля, містить документи, що розкривають організаційну структуру ОУН, методи антирадянської боротьби, політичні настанови та повсякденне життя учасників опору. Це фундаментальне джерело для вивчення історії українського визвольного руху в Західній Україні.

Праця «Життя і творчість Ніла Хасевича» (Торонто – Львів, 2011), авторства Олександра Іщука та Ігоря Марчука, є ґрунтовним, масштабним дослідженням, виданим у серії «Літопис УПА». Це монографія, присвячена життю та мистецькій спадщині видатного графіка, члена ОУН та УПА Ніла Хасевича (1905–1952). Видання надзвичайно детально висвітлює біографію Хасевича, час його навчання, а також його роботу у підпіллі, де він створював численні графічні пропагандистські матеріали, листівки та бофони (підпільні грошові знаки). Книга містить багатий ілюстративний матеріал зі зразками його графіки, що є ключовим джерелом для розуміння його внеску в українське мистецтво та визвольний рух загалом.

Монографія «Мирон Левицький» (Торонто, 1985), автором якої є Дарія Даревич, є однією з перших ґрунтовних розвідок життя та творчого шляху видатного українського графіка, ілюстратора та сценографа Мирона Левицького (1913–1993). Це 128-сторінкове видання, випущене українською діаспорою, детально описує його навчання в мистецьких школах Львова, Кракова та Парижа, а також його плідний період роботи в еміграції в Канаді. Книга містить біографічні відомості, мистецтвознавчий аналіз його декоративного стилю, що поєднує європейський модернізм з українським фольклором, а також численні репродукції його робіт, зокрема книжкової графіки та листівок.

Стаття «Ніл Хасевич – творець бойової графіки УПА» авторства К. Купчика, опублікована у науково-практичному журналі "Вісник Книжкової палати" (2020, № 11, С. 42–44), присвячена дослідженню творчої спадщини Ніла Хасевича (1905–1952). У цій статті аналізується вагомий внесок Хасевича у візуальне мистецтво як художника-графіка, який працював безпосередньо у підпіллі Української Повстанської Армії (УПА). Особлива увага приділяється його ролі у створенні так званої «бойової графіки» – це листівки, бофони (підпільні грошові знаки), сатиричні малюнки та інші пропагандистські матеріали, що служили важливим інструментом агітації та ідеологічної боротьби в умовах підпілля.

Важливим та надзвичайно корисним джерелом інформації, яке допомогло проаналізувати творчість Мирона Левицького, став український шрифтовий сайт rentafont.com. На цьому ресурсі представлені високоякісні зразки творчості Левицького, що особливо стосуються його виняткового вміння літерації та роботи зі шрифтами. На сайті розміщено близько двадцяти прикладів його різноманітних робіт, які охоплюють значний проміжок часу. Діапазон цих робіт є дуже широким – від дрібних, але витончених екслібрисів до великих, детально опрацьованих обкладинок книжок. Це дозволило об'єктивно оцінити еволюцію його графічного стилю.

Особливої уваги та великої подяки також заслуговує блог Андрія Байцара – доцента географічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка. Цей автор вже багато років поспіль плідно публікує змістовні дописи, де демонструє численні та різноманітні зразки друкованої графіки. Серед них значне місце посідають матеріали, що стосуються саме періоду визвольних змагань України. Таким чином, Андрій Байцар ділиться важливою та унікальною інформацією про розвиток листівок на території України, розглядаючи це явище у широкій історичній перспективі. Його багаторічна дослідницька праця стала важливим, а часом і незамінним джерелом інформації для написання цієї роботи, оскільки надала доступ до рідкісних візуальних матеріалів та контексту їхнього існування.

Варто згадати й книгу «Історія УПА» (Тернопіль, 1991), автором якої є Юрій Киричук. Вона є однією з перших праць, виданих в Україні після здобуття незалежності, присвячених історії Української Повстанської Армії (УПА). Це невелике 68-сторінкове видання містить короткий, але змістовний огляд виникнення, структури та бойового шляху УПА в 1940–1950-х роках. Метою книги було ознайомити читача з діяльністю УПА, її роллю у визвольному русі та боротьбі проти окупаційних режимів (радянського та нацистського).

1.2 Методи дослідження

Без методів дослідження неможливе написання будь-якої наукової роботи. Саме через них різноманітна інформація отримує наукову форму і може бути передана в обіг серед інших дослідників та зацікавлених осіб. Методологія не лише структурує знання, а й дозволяє вибудувати логічний ланцюг аргументів, який надає дослідженню необхідної наукової обґрунтованості. Коли науковець свідомо підбирає методи відповідно до теми дослідження, він отримує можливість системно опрацювати матеріал, проаналізувати його з різних точок зору, визначити ключові закономірності та підсилити власні висновки. Такий підхід робить будь-яке дослідження не лише глибшим, а й значно більш комплексним, оскільки охоплюється ширший контекст та більша кількість аспектів, які могли б залишитися непоміченими за поверхневого огляду.

У процесі роботи над магістерською роботою було застосовано низку наукових методів. Кожен з них виконував окрему функцію та дозволяв отримати специфічний тип інформації, необхідний для всебічного аналізу теми. Взаємодія цих методів створила інтегровану систему, яка забезпечила цілісність та багатовимірність дослідження.

Історичний метод є одним із фундаментальних наукових підходів. Його сутність полягає у систематичному вивченні розвитку явищ, процесів або подій у чіткій хронологічній послідовності. Він ґрунтується на опрацюванні різноманітних джерел, серед яких офіційні документи, архівні матеріали, мемуарна література, свідчення очевидців, а також матеріальні артефакти, що збереглися з певної доби. Завдяки цьому стає можливим виявлення причинно наслідкових зв'язків, простеження закономірностей розвитку та фіксація змін, які відбувалися з досліджуваним об'єктом у різні історичні періоди. Історичний метод є провідним у гуманітарних науках, зокрема історії, культурології та соціології, оскільки дозволяє зрозуміти походження явищ і контекст, у якому вони формувалися. У межах цієї роботи він був використаний для вивчення розвитку друкарської справи на українських землях та в європейських країнах,

що допомогло виявити, які культурні та політичні чинники впливали на становлення друкованої продукції та підпільної графіки.

Метод інтерв'ю є якісним дослідницьким підходом, який передбачає усне опитування респондента за спеціально підготовленими запитаннями. Інтерв'ю дозволяє отримати не лише фактичну інформацію, а й глибше зрозуміти мотивацію, досвід та інтерпретації людини, що робить цей метод надзвичайно цінним у дослідженнях, де важливим є індивідуальний погляд. Формат інтерв'ю може бути суворо структурованим, гнучким або майже вільним, що надає дослідженню змогу адаптувати підхід до конкретної ситуації. Під час роботи над магістерським дослідженням було проведено низку інтерв'ю. Зокрема, 6 листопада 2024 року відбулося спілкування із завідувачкою Івано Франківського обласного музею визвольної боротьби імені Степана Бандери. Розмова дала можливість отримати професійні коментарі, глибокі оцінки та особисте бачення ролі листівок і підпільної графіки у національно визвольному русі. Пізніше було опитано працівників музеїв у Рогатині, Коломиї, Долині та Бурштині, що дозволило порівняти методи збереження та представлення матеріалів, а також зафіксувати регіональні особливості музейних підходів.

Метод порівняння відіграє важливу роль у дослідженні складних культурних і соціальних процесів. Він дає змогу виявити подібності та відмінності між різними об'єктами, встановити логіку їхнього розвитку та простежити повторювані елементи. У межах цього дослідження метод порівняння застосовувався для зіставлення продукції Пресового Бюро Організації українських націоналістів з друкованими матеріалами інших історичних періодів. Це дозволило виявити впливи художніх стилів, символіки та композиційних рішень. Аналіз продемонстрував, що окремі сучасникам невідомі автори могли бути тотожними більш відомим творцям, оскільки стиль виконання робіт виявився надзвичайно схожим. Крім того, метод порівняння став корисним інструментом для виявлення додаткових посередників у процесах творчого запозичення.

Метод аналізу дозволяє розкласти складний предмет на окремі складові, що дає змогу ретельно дослідити кожен з них. Він застосовувався як до матеріальних об'єктів, зокрема листівок, плакатів, бофонів та інших елементів друкованої продукції, так і до самого процесу дослідження. Це дозволило структурувати інформацію, класифікувати продукти за типами, визначити їх функціональні та пропагандистські характеристики.

Метод спостереження базується на фіксації явищ у природному середовищі без активного втручання дослідника. Він дозволяє зафіксувати реальний стан об'єктів, якість їх збереження, особливості експозицій та організаційні підходи музеїв. У ході цієї роботи він проявився під час відвідування музеїв, виставок та аналізу каталогів. Хоча спостереження не було частиною формального експерименту, воно надало цінний емпіричний матеріал.

Метод експерименту у цьому дослідженні застосовувався у нестандартний спосіб. Автор відправив листівку, знайдену в музеї у Коломиї, щоб перевірити, чи збереглася можливість такого виду пересилання у сучасних умовах. Виявилось, що працівниця пошти не була обізнана щодо цього типу відправлень, що дозволило зробити висновки про трансформацію комунікаційних практик у регіоні.

Для формування методологічної бази було використано працю Умберто Еко, яка надала загальні підходи до структурування наукових робіт та систематизації знань. Застосування рекомендацій автора дозволило поєднати історичний, аналітичний, порівняльний та експериментальний методи у єдину комплексну систему дослідження.

Завдяки комбінованому застосуванню всіх методів автор зміг отримати всебічний аналіз теми, простежити закономірності розвитку друкарської справи, оцінити роль музейних практик та визначити ефективність різних способів збору інформації. Такий комплексний підхід забезпечив глибину, об'єктивність та наукову цінність результатів магістерської роботи.

Процес збору інформації для магістерської роботи, на початковому етапі планування, виглядав значно простішим і більш прямолінійним, ніж виявився насправді. Основна та найбільш суттєва причина, яка спричинила непередбачені труднощі, полягала у критичній неможливості своєчасно отримати доступ до необхідного архівного матеріалу, який мав стати фактичною базою для проведення дослідження. Ця об'єктивна складність, своєю чергою, значним чином і суттєво ускладнювала не лише планування, а й усю подальшу підготовку, оскільки не було чіткого розуміння обсягів і характеру доступних джерел. Саме через ці непередбачувані обмеження та брак прозорості у доступі до першоджерел, процес збору даних перетворився на тривалий, неймовірно виснажливий марафон, який постійно вимагав наполегливого пошуку альтернативних, обхідних шляхів отримання потрібної інформації. На щастя, ситуація дещо прояснилася завдяки цінній пораді завідувача кафедри, шановного пана Кузенка, який надав певні орієнтири для формування більш системного підходу до планування цього комплексного дослідження. Ця консультація дала хоча б мінімальне, але дуже важливе, розуміння можливого напрямку для подальших, більш цілеспрямованих дій.

Після проведення детального та ґрунтовного інтерв'ю з пані Оксаною Романів, яка є представницею Івано-Франківського обласного музею визвольної боротьби імені Степана Бандери, були великі очікування щодо більшої відкритості та високої готовності установи до конструктивної співпраці. Власне, під час особистої бесіди пані Романів чітко обіцяла надати всебічну допомогу у проведенні дослідницької роботи, зокрема, у доступі до фондів матеріалів. Проте, на практиці, жодних конкретних, відчутних дій або реального доступу до критично необхідного для дослідження матеріалу так і не було надано. Були щирі сподівання, що обіцяна підтримка від музейної інституції буде більш системною, структурованою і, найголовніше, дозволить ефективно працювати з цінними архівними матеріалами. Однак, реальність виявилася набагато суворішою та, на жаль, значно обмеженою через надмірну бюрократичну обтяженість внутрішніх процесів. Зі слів самої пані Романів, ще

навесні 2025 року планувався та мав вийти друком об'ємний, повноцінний каталог, який повинен був містити абсолютно всі зразки листівок, бофонів та марок, що зберігаються у фондах. Цей каталог міг би стати основним, фундаментальним джерелом для написання даної магістерської роботи, суттєво полегшивши процес. Однак, через постійний брак часу у співробітників, нестачу фінансування для видавничих робіт та організаційні труднощі, які регулярно виникали, публікацію цього важливого наукового видання кілька разів переносили на пізніші, невизначені терміни. Це стало, по суті, першою, дуже чіткою ознакою того, що робота з архівними матеріалами, які є у розпорядженні музею, вимагатиме від дослідника не лише непохитної наполегливості, але й винятково творчого, нестандартного підходу до пошуку інформації. Це було необхідним в умовах хронічно обмеженого доступу та значної кількості бюрократичних перепон.

Після проведення згаданого інтерв'ю було здійснено кілька особистих походів до приміщення музею з метою ознайомлення з матеріалами. Під час першого відвідування було надано частковий, але дуже обмежений дозвіл на перегляд зразків поліграфії періоду визвольних змагань. Варто зазначити, що навіть ці надані для огляду матеріали не були безпосередньо пов'язані з обраною темою магістерського дослідження, що не принесло очікуваного результату. Пізніше дослідженню продемонстрували зразки марок, але, на жаль, вони належали вже до кінця ХХ століття, що також категорично не відповідало запланованому об'єкту аналізу. Згодом було сформовано чітке усвідомлення, що дана установа, ймовірно, не надасть повного та відкритого доступу до своїх фондових матеріалів. Причина полягала в тому, що для отримання такого рівня доступу необхідно бути активним членом наукової спільноти та мати офіційні, інституціоналізовані зв'язки із музейними інституціями та науковими колами. Відтак, усі подальші, неодноразові спроби отримати первинний матеріал для дослідження в цьому конкретному музеї довелося припинити, і виникла гостра необхідність інтенсивно шукати інші, більш сприятливі шляхи збору критично необхідних даних. Ближче до кінця звітнього року було здійснено ще одне

контрольне звернення до музею з єдиною метою — перевірити, чи був врешті-решт офіційно опублікований обіцяний раніше каталог. На превеликий жаль, він так і не був оприлюднений чи виданий. Навіть за таких умов, коли каталог був відсутній, музейні працівники не дозволили отримати прямий доступ до оригінального матеріалу. Лише після року наполегливих, систематичних спроб отримати інформацію, було офіційно повідомлено в телефонній розмові, що матеріали не можуть бути надані для дослідження. Аргументувалося це тим, що музей зберігає за собою право першої публікації цих унікальних фондів зразків. І це сталося, не зважаючи на той факт, що дане магістерське дослідження було зосереджене на аналізі мистецького, художнього аспекту поштових карток та листівок, який музей, як було очевидно, точно не планував проводити самостійно. Такі суворі та безкомпромісні обмеження змушували шукати абсолютно альтернативні джерела та додаткові, неочікувані шляхи збору інформації, що, безумовно, потребувало додаткових, незапланованих витрат часу, значних сил і, безумовно, організаційних ресурсів.

На щастя для дослідження, музей все ж таки провів Великодню виставку, приурочену до свята. Ця подія дала унікальну можливість хоча б частково ознайомитися з прихованим матеріалом для дослідження, тобто з тими експонатами, які раніше не показували широкій публіці з різних, внутрішніх причин. Це стало надзвичайно цінною, несподіваною нагодою для збору необхідної інформації та безпосереднього спостереження за фізичними експонатами. Цей досвід також значно допоміг дослідженню підготуватися до подальших, більш ефективних кроків у роботі. Бачачи цінні експонати наживо, в оригіналі, можна було значно краще та точніше оцінити їхню фактичну якість, детально вивчити їхній формат і характер художнього, графічного виконання. Це, безсумнівно, додало нового, важливого сенсу до вже проведеного аналізу та дозволило відобразити у подальшому дослідженні більш повну та об'єктивну картину художнього та історичного матеріалу.

Остаточно усвідомивши, що перемогти бюрократичні перепони та отримати прямий доступ у центральному музеї практично неможливо в

існуючих умовах, було прийняте стратегічне рішення шукати необхідні матеріали в інших, регіональних музеях. Зокрема, було здійснено серію запланованих поїздок до різних музейних установ області, щоб розширити пошук. В рамках цієї серії візитів було відвідано Музей визвольних змагань Галицького району в місті Бурштин, який, до речі, порадила відвідати саме пані Оксана Романів. На жаль, там дослідження провести категорично не дозволили, оскільки відвідувачів не впустили до приміщення. Виявилося, що завідувач музею, пан Богдан Струк, не з'явився на роботі, хоча відвідування було попередньо офіційно узгоджено і підтверджено. Спроби директорки Палацу культури «Прометей», де розташований цей музей, змусити пана Богдана Струка терміново з'явитися на робочому місці, на жаль, нічим не завершилися. Пан Струк пообіцяв ще раз узгодити зустріч у майбутньому, проте ймовірна подорож до Бурштина більше не була реалізована в контексті дослідження через низку особистих причин, які не є частиною даної наукової праці. На відміну від вкрай неприємного досвіду, отриманого у бурштинському музеї, три наступні заклади, які було відвідано в рамках пошукової роботи, виявилися значно більш відкритими та схильними до співпраці. Однак, не зважаючи на їхню доброзичливість, вони, на жаль, не змогли надати потрібний оригінальний матеріал для даного дослідження. Усі наявні у їхніх експозиціях зразки були або сучасними репліками, або, що найбільш імовірно, зберігалися у закритих фондах, до яких доступу для зовнішнього, неінституційного дослідження не було передбачено. Це виявилось дуже типовим випадком для невеликих регіональних музеїв. Через невеликий формат листівок, їхні мінімальні розміри та часто обмежену візуальну інформаційну цінність для пересічних відвідувачів музею, ці цінні експонати рідко демонструють на постійних виставках, залишаючи їх переважно у сховищах і фондах. Водночас саме у цих закритих фондах зберігається значна, часто неоціненна кількість цінних матеріалів, що робить їх надзвичайно важливими для серйозних дослідників та науковців, які прагнуть відтворити історичну реальність і глибоко проаналізувати культурне минуле.

Меморіальний музей-садиба Миколи Угриня-Безгрішного в Рогатині виявився надзвичайно приємним сюрпризом у ході проведення дослідження. Не зважаючи на свої невеликі, компактні розміри самої будівлі, музей представив цікаві та різноманітні виставки, які створили додатковий, дуже важливий контекст для ґрунтовного аналізу культурних та історичних матеріалів. Це дозволило більш комплексно та глибоко оцінити візуальну складову листівок, які входять до колекції музею, і дало змогу краще зрозуміти художні техніки та концепції, які використовували їхні автори. Завідувачкою музею було люб'язно повідомлено, що впродовж наступних років планується проведення великої виставки робіт Едварда Козака, що, безумовно, стало би важливим, першокласним джерелом збору інформації для даного дослідження. Проте, робота над магістерською дисертацією має суворі часові рамки і повинна бути обов'язково завершена вже в цьому році, тому чекати можливості відвідати цю виставку просто немає часу. Поза рамками виставки продемонструвати оригінали листівок виявилось неможливим, знову ж таки, через складності фондового зберігання та внутрішні музейні правила. Долинський краєзнавчий музей Тетяни і Омеляна Антоновичів «Бойківщина» також йшов назустріч дослідженню, виявляючи готовність до співпраці, проте, на жаль, потрібного матеріалу безпосередньо для цієї роботи там не знайшлося. Серед цікавих експонатів, у відділі визвольної боротьби часів Другої Світової війни, зберігаються правдиві, автентичні експонати, які були задіяні у пропагандистській роботі УПА. Деякі з них мають опосередкований стосунок до загальної теми дослідження. Зокрема, можна виділити друкарську машинку (Рис. 1.2.1), яку, за інформацією музею, використовував Микола Крайник для друку підпільних видань. А також його ротатор (Рис. 1.2.2), за допомогою якого він множив надруковане. Це безсумнівно цінні зразки, які розкривають складність і багатогранність минулого для сучасних дослідників і науковців. Уваги, безумовно, заслуговує і Коломийський Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського. Серед його різноманітних експонатів були зафіксовані різні, унікальні зразки народної

графіки та мистецтва, яка, цілком імовірно, надихала наших майстрів поліграфії визвольних змагань. В ході проведення дослідження також було заплановано відвідати місто Косів та місцевий музей. Але через низку причин, які не підлягають розголошенню в рамках цієї роботи, поїздки було вирішено відмінити і сконцентрувати основну увагу на тому матеріалі, який вже був доступний та отриманий.

Важливим моментом, який яскраво демонструє складність і багатогранність збору інформації, є низька якість багатьох публікацій в мережі Інтернет. Адже саме там, в електронному просторі, на сьогодні доступні для перегляду більшість зображень листівок, тоді як лише мала, незначна частина з них була офіційно опублікована у друкованих каталогах. При цьому, ці публікації в інтернеті часто містять смішні, але серйозні помилки, а також суттєві неточності. Зокрема, відомий діяч Василь Залуцький може фігурувати з ім'ям Володимир, або взагалі мати ініціали Б. З., і таких неточностей у віртуальному просторі виявлено досить багато. Хоча варто відзначити, що приклад з іменем Залуцького може мати й інше, глибше пояснення, описане в третьому розділі даної наукової роботи. Але, як кричущий приклад недоброї якості матеріалів, можна навести знімок з сайту-каталогу листівок, де серед списку різдвяних зображень демонструються і великодні листівки. При цьому, їх, власне, так і підписали: «Різдвяна листівка УПА» (Рис222). Хоча, для фахівця це очевидно Великодня листівка, яка вийшла з-під руки художника Мирона Білинського.

Таким чином, процес збору інформації для магістерської роботи виявився тривалим, багаторівневим та насиченим різними, часто непередбачуваними етапами. Попри численні бюрократичні перепони, а також обмеження у доступі до фондів, систематичне відвідування музеїв та організованих виставок, а також безпосереднє спостереження за фізичними експонатами, що були у вільному доступі, дали змогу частково, але ефективно компенсувати обмежений доступ до первинних архівних матеріалів. Це, зрештою, забезпечило збір необхідних, хоча й вторинних, даних для подальшого, ґрунтовного дослідження. Цей досвід

наочно показав, що робота науковця в реальних, практичних умовах часто вимагає не лише високих методологічних навичок, а й неймовірної витримки, непохитної наполегливості та вміння впевнено орієнтуватися у складних та часто непрозорих бюрократичних системах. Велика кількість важливих, першокласних джерел залишаються, на жаль, прихованими або значно обмеженими для вільного доступу, і тому вміння шукати та знаходити альтернативні, обхідні шляхи є критично необхідним для успішного, своєчасного завершення будь-якого наукового дослідження. Окремо необхідно висвітлити практичний аспект організації виставок та експозицій. Треба чітко розуміти і визнавати, що правильно, з погляду візуального сприйняття, розмістити листівку на виставці – це завдання, яке вимагає спеціальних знань і підходу. Проте, використовуючи попередній досвід відвідування багатьох подібних виставок, сформувалося чітке розуміння деяких важливих деталей. Листівки не можна розміщувати на горизонтальних площинах, таких як столи чи подіуми, де відвідувачам доводиться нагинатися, щоб уважно розгледіти якісь деталі. Оскільки листівка є дуже маленьким носієм інформації та зображення, її необхідно розглядати з максимально близької відстані, щоб розгледіти всі художні та друкарські нюанси. Можна припустити, що найбільш комфортна відстань для детального розгляду цього маленького експонату – це приблизно пів метра. Листівка – це дуже мініатюрний носій, це не монументальна фреска, яку видно здалеку. Такого недвозначного висновку було досягнуто, зокрема, після відвідин виставки на одному з минулих Книжкових Арсеналів. Там проходила виставка листівок, і вони всі були розміщені під музейними столами, під склом. Висота тих столів становила приблизно 60-70 см, а листівок було декілька десятків, і огляд був дуже незручним для відвідувачів. Але варто обов'язково зауважити, що не всі виставки організовані таким чином. Зокрема, виставка Івано-Франківського обласного музею визвольної боротьби імені Степана Бандери, яка була присвячена Великодню, і про яку йшлося вище, і яку було відвідано в процесі пошукового дослідження, мала правильне розміщення експонатів на вертикальних стендах. Ці стенди

були розташовані на висоті очей середньостатистичної людини, і це є найкраще, оптимальне розміщення, щоб їх добре, без зайвих зусиль роздивитися та оцінити всі їхні деталі. Відповідно, при такому розташуванні можна їх добре бачити і вивчати. На цій же виставці було зауважено ще одну важливу деталь. Для повноти сприйняття і автентичності, треба обов'язково демонструвати і зворотний бік листівки. Він додає автентичності, відображає її історію обігу та часто містить важливі позначки чи рукописні повідомлення.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ПОШТОВИХ КАРТОК З СЕР. XIX СТ. ДО СЕР. XX СТ.

2.1 Поява листівок як носія інформації

Листівки – це вид поштового повідомлення без конверта, так званий відкритий лист, який дозволяє швидко й недорого обмінюватися інформацією. Вони з'явилися як відповідь на практичну потребу людей надсилати короткі повідомлення, привітання чи запитання, не витрачаючи зайвих коштів. Перші сучасні поштові листівки виникли в Прусії (сучасна Німеччина) в XIX столітті завдяки поштовому раднику Генріху фон Штефану. Він запропонував ввести в обіг лист «Postblatt», у якому один бік був призначений для повідомлення, а на зворотному вказувався адресат. Така інновація мала подвійне значення: по-перше, вона здешевила пересилання коротких листів, а по-друге – зробила поштові повідомлення більш доступними для широкого кола населення. Перші листи не містили об'ємного тексту, а виконували роль швидкого та практичного засобу спілкування, подібного до сучасних месенджерів і соцмереж, де люди надсилають короткі повідомлення, картинки та привітання.

В обіг відкритий лист був вперше введений в Австро-Угорщині в 1869 році, що дало можливість жителям Галичини, яка на той час перебувала під владою Габсбурзької імперії, користуватися новим і зручним засобом комунікації. Поштові листівки швидко завоювали популярність і стали не лише інструментом обміну повідомленнями, а й носієм культурних, художніх і навіть політичних ідей. Їх активно використовували для привітань зі святами, зображення міст та архітектурних пам'яток, поширення національної символіки та агітаційних матеріалів. Хоча багато сучасних публікацій сентименталізують листівки та представляють їх лише як предмет щоденного вжитку для спілкування з родиною та друзями, насправді вони відігравали важливу роль у формуванні колективної пам'яті та національної свідомості.

Під час дослідження, на якому базується ця робота, автор зіткнувся з прикладом, який наочно демонструє сучасне ставлення до листівок. В Коломиї операторка поштового відділення не знала про існування такого виду

відправлень і була щиро здивована: «В нас такого ніхто не робить і я не знаю, як таке робити». Цей випадок свідчить про те, що традиція надсилання відкритих листів майже зникла з повсякденного життя, а її знання збереглися лише серед колекціонерів, дослідників і старшого покоління. Водночас це підкреслює, як швидко змінилися засоби комунікації в XX і XXI століттях: листівки, які колись були масовим і повсякденним засобом спілкування, втратили свою первісну роль у сучасному суспільстві, поступившись місцем телеграмам, телефону, електронній пошті та інтернет-месенджерам.

До початку Другої світової війни Коломия була одним із найбільших центрів друку листівок в Україні (Рис. 2.1.1) Як зазначав відомий філокартист Ігор Бугаєвич у статті «А починалося в Коломійі», саме тут у 1902 році друкарня Михайла Білоуса випустила перші українські листівки. Провідний видавець Яків Оренштайн у лютому 1902 року випустив серію з 16 поштових карток, присвячених поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» (Рис. 2.1.2). Цей випуск став першим в Україні і на три роки випередив подібні спроби в Києві. Перші листівки зображали міста, вулиці та архітектурні пам'ятки, що відкривало нові можливості для художників і графіків, дозволяло їм реалізовувати творчий потенціал та популяризувати мистецтво серед широкої аудиторії. Згодом до таких видань додалися листівки, присвячені святам, релігійним і національним подіям, що робило їх не лише засобом комунікації, а й носієм культурного, освітнього та національного змісту.

Особливу роль листівки відігравали у розвитку української графіки та підпільного друку. Вони слугували формою мистецького самовираження й одночасно інструментом політичної агітації. В період міжвоєнного часу та під час національно-визвольного руху на теренах Галичини листівки стали не лише естетичним об'єктом, а й важливим способом поширення ідей, інформування населення про події та підтримки морального духу. Художники та друкарі вкладали в них не лише мистецьку майстерність, а й національний і політичний зміст, що робило листівки потужним засобом формування національної свідомості. Починаючи з 1940 року видання листівок у значних обсягах

скоротилося через зміну суспільно-політичного ладу та централізацію радянською владою всіх джерел масової інформації та друкарень. Філокартія зазнала значних втрат: протягом радянської доби було видано лише 28 листівок, більшість із яких містили зображення міських споруд, наприклад колишньої міської ратуші в Коломиї. Тобто листівки, які раніше виконували масову комунікативну та культурну функцію, стали рідкісним явищем і предметом колекціонування. У радянські часи вони втратили свою колишню роль у поширенні художнього мистецтва і національної символіки, а також перестали бути засобом поширення громадянської інформації та соціальної взаємодії. Таким чином, історія листівок в Україні, і особливо в Галичині, демонструє еволюцію від масового практичного засобу комунікації до предмета колекціонування і досліджень. Вони зберігають важливу культурну, мистецьку і історичну цінність, дозволяють відтворити побут, художні смаки, соціальні та політичні настрої минулих поколінь. Листівки залишаються джерелом для істориків, мистецтвознавців і філокартистів, що вивчають розвиток графіки, видавничої справи та підпільної пропаганди в Україні.

2.2 Листівки товариства «Сокіл»

В кінці XIX – першій половині XX ст. набрав обертів наступний етап змагань українського народу за свою ідентичність. Найбільш сприятливі умови для активізації своїх державницьких устремлінь мали українці Галичини. В той період на землях заходу України масово почали виникати молодіжні політично-спортивні та різні воєнізовані організації. Їх мета була пробудити й утвердити між українцями почуття власної ідентичності народної гідності, а такої зароджувалися ідеї державотворення без австрійського цісаря, чи польського короля.

Товариство «Сокіл» утворилося в півдавстрійській Галичині в кінці XIX століття. Соколи були прототипом скаутських рухів. Але на той час то була українська спортивно-підпільна організація. Яка вела активну національну пропаганду. Соколи так само займалася просвітництвом серед молоді. Перші соколи утворилися в Львові, на зразок подібних товариств серед чеських та

польських спортивно-громадських об'єднань. До 1914 року на території Галичини діяла майже тисяча різних осередків Сокола.

Оскільки, соколи вели активну просвітницьку діяльність, вони мали багато підпільних друкарень. Видавали численні друковані матеріали, брошури, листівки (Рис. 2.2.1; 2.2.2; 2.2.3) Вони використовувалися для політичного виховання молоді. Головний центр товариства «Сокіл-Батько» у Львові мав власну пресу, але так само співпрацював з «Просвітою» і малими українськими видавництвами.

Після початку Другої світової війни друк святкових листівок перейшов в підпілля. Листівки друкувалися в підпільних друкарнях. Найчастіше, їх тиражували на простій друкарській машинці. Після закінчення Другої Світової, територія Галичини увійшла до складу Радянської України, але війна і бойові дії не припинилися, як власне і підпільний друк. На окупованих землях навіть надсилання святкових листівок приурочене Різдву, або Великодню було заборонене. Відповідно, такі святкові листівки стали важливим елементом боротьби. Але вже до 1946 року видавництво святкових листівок перемістилося в еміграцію. Листівки створювали в українських середовищах Канади та США. Їх малювали різні автори, зокрема Яків Гніздовський, Едвард Козак, Юліан Крайківський, Микола Антохій. Їх творчість продовжувала довоєнну традицію.

2.3 Святкова Листівка

На зламі 19-го і 20-го століть, в період, який цілком справедливо називають золотою ерою поштової листівки, на територію України, зокрема до Галичини, прийшла справжня мода на святкові листівки. Це був чудовий культурний звичай. Такі картки було заведено надсилати своїм близьким родичам, друзям та знайомим на великі християнські свята, як-от Різдво чи Великдень. Це був свого роду доступний і дешевий спосіб виявити увагу та підтримати зв'язок із дорогими людьми, не вимагаючи значних фінансових чи часових витрат.

Вже у 1902 році на території Галичини існують повноцінні, якісно виконані зразки святкових листівок, авторами яких були саме місцеві українські митці.

Це свідчить про швидку адаптацію та інтеграцію української культури до європейських трендів.

На початку 20-го століття на території України працювала надзвичайно велика кількість майстрів. Цей період став розквітом графіки. Серед найбільш значущих імен, що залишили свій слід у цьому жанрі, можна згадати таких видатних особистостей, як Олена Кульчицька, Ярослав Пстрак, Осип Курилас, Антін Манастирський, Святослав Гординський, Теодора Гриневича, Микола Буович, Катерина Антонович, Юрій Вовк, Василь Касіян, Василь Залуцький (Оробець), Оксана Глинська, Іван Їжакевич, Володимир Кадулін, Гнат Колцуняк, Едвард Козак, Фотій Красицький, Мирон Левицький, Мирон Білинський, Осип Бокшай, Василь Дядинок, Галина Мазепа, Яків Гніздовський, Петро Андрусів, а також багато талановитих, на жаль, невідомих авторів.

Як підкреслює дослідниця Лаврук Наталія у своєму мистецтвознавчому огляді, справжнім піонером українського листівкового мистецтва цілком можна вважати Осипа Куриласа (1870–1951). Деякі з його ранніх робіт були спеціально підготовлені до зимових свят, маючи назви «Різдво Христове», «Святий вечір», «Колядники». Ці роботи заклали основи національного стилю у святковій графіці.

Відомо, що інша видатна мисткиня, Олена Кульчицька (1877–1967), створюючи ілюстрації, як-от «Різдво Христове», «Вифлеємська зірка» тощо, активно застосовувала у своїй роботі різноманітні символічні елементи. Це були фігури янголів, дзвоники, а також елементи модерного орнаменту, який був тоді вельми популярний у Європі.

Серед доробку Святослава Гординського виділяється цілий цикл, присвячений «Українським колядкам». На кожній листівці цього циклу використано унікальний орнамент, що включав рослинні та аніمالістичні мотиви, а також багато геометричних форм. Ця графічна насиченість робила його роботи особливо декоративними.

Популярним і улюбленим образом у творчості Антіна Манастирського є фігура малого хлопчика-козака. Його можна побачити, наприклад, на поштівці

«Слава во вишніх Богу», де він разом з ангелами вихваляє новонародженого Христа.

Львівський графік Мирон Левицький має абсолютно характерний, неповторний стиль. У ньому органічно співіснують і глибока українська етніка, і вплив модерну, і геометрична строгість ар-деко. Наприклад, його такі відомі роботи, як «Коляда на Запорозжжі», «Різдво Христове», «Три царі несуть дари», «Просфора в староукраїнській хаті» просто переповнені національними сюжетами та мотивами, що свідчить про його глибоку закоріненість у культурі.

У передвоєнні часи, приблизно в 1912–1913 роках, у столиці підкоронної Галичини, у місті Львові, вийшли друком чудові листівки «Колядники», «Святковий вечір», «В ніч під Різдво», ескізи до яких створив талановитий художник Ярослав Пестрак (1878–1916).

Важливо так само згадати про видавництва, які забезпечували цей потік листівок. У Львові були відомі такі видавництва, як «Нова хата», «Видавництво артистичних карток Григорія Гануляка», «Українська преса», «Союзний базар», «Русалка», «Українське мистецтво», «Зоря», «Відродження», «Тема», «Преса». У Коломиї активно працювала «Галицька накладня». У Перемишлі діяла «Народний базар». У Кракові свою діяльність розгорнули «Салон польських художників» та «Українське видавництво». А у Празі працювало «Видавництво Ю. Тищенка». Ця розгалужена мережа свідчить про високий попит на українську друковану продукцію.

Численні художні листівки виходили також від різних організацій та товариств, які бачили в них не лише комерційний, а й просвітницький потенціал. Приміром, листівки видавали Пласт, Сокіл, Українське педагогічне товариство та інші.

Різдвяні листівки часто були обмежені у текстових написах, несучи лаконічні й теплі привітання: «З Різдвом Христовим!», «З Різдвом Христовим і Новим роком!», «З Новим роком!» (Рис. 2.3.1; 2.3.2; 2.3.3; 2.3.4).

На жаль, до початку Другої світової війни друк святкових листівок припинив виходити великими накладками. А там, де була встановлена радянська

окупація, таке взагалі було суворо заборонено як прояв «буржуазної» та «націоналістичної» культури. Завдяки УПА видання святкових листівок згодом відновилося в умовах підпілля, а згодом набрало великих обертів за кордоном, зокрема завдячуючи діяльності ЗП УГВР (Закордонних Частин Української Головної Визвольної Ради), які стали справжнім рушієм цього мистецтва в еміграції.

РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ МІЛІТАРНИХ І СВЯТКОВИХ ЛИСТІВОК ПРЕСОВОГО БЮРО ЗП УГВР ТА ПІДПІЛЬНИКІВ В ОКУПАЦІЇ

3.1 Порівняння мілітарних святкових листівок пресового бюро ЗП УГВР та підпільників в окупації

Перед початком варто чітко визначити значення терміну «мілітарна листівка». Це поняття було введене для того, щоб максимально точно окреслити предмет дослідження і відмежувати його від інших видів поліграфічної продукції того часу. Мілітарними пропонується вважати ті зразки друкованих матеріалів, які створювалися з пропагандистською метою і були безпосередньо пов'язані з діяльністю УПА. На таких листівках зазвичай зображували повстанців, що виступали символами боротьби, спротиву та національного самоствердження. Вони могли бути одягнені як в уніформу, що підкреслювала військовий характер руху, так і в народні костюми, які наголошували на зв'язку з традиціями та культурною спадщиною.

Невіддільним елементом мілітарної листівки є зброя, котра виступає важливим і впізнаваним символом протистояння, готовності до оборони та рішучості. Її присутність у композиції допомагає глядачеві відразу розуміти настрій і зміст роботи, а також виокремлює такі листівки серед інших зразків поліграфії.

Листівки того періоду, які не містять ознак військовості, не вважаються мілітарними, навіть якщо створені тим самим художником і входять до тієї самої серії. Вони можуть бути важливими як додатковий матеріал для ширшого аналізу творчості митця або контексту епохи, проте не є центральним предметом дослідження, про який йдеться в роботі.

Водночас існують певні винятки. До мілітарних можуть бути зараховані листівки, де немає прямого зображення зброї чи уніформи, але присутня очевидна і виразна метафора військовості. Це може бути, наприклад, зображення емблеми УПА або інший візуальний елемент, який однозначно пов'язаний із збройною боротьбою. У таких випадках мілітарний зміст

виражається не буквально, а символічно, проте він все одно зберігає свою промовистість і виконує пропагандистську функцію.

Виняток становлять листівки, де нема зображення зброї, чи уніформи, але існує очевидна метафора на мілітарність, наприклад зображення емблеми УПА.

Вже четвертий рік поспіль Україна святкує Великдень і Різдво в умовах збройного опору російській агресії, що створює надзвичайно напружений і драматичний контекст для проведення релігійних та культурних свят. Ці два головні християнські свята виступають не лише як релігійні події чи символи духовності, але й як своєрідні орієнтири часу, які слугують початками відліку довших періодів і вказують на циклічність життя, традицій та культури. У сучасних умовах війни українські митці активно осмислюють значення цих свят, створюючи численні вітальні листівки, художні роботи, постери та інші графічні матеріали, що рефлексують на тему війни, повсякденного життя та культурної ідентичності. Такі роботи не лише відображають релігійні мотиви та традиції, але й трансформують їх у сучасний контекст боротьби за державність, свободу і гідність, поєднуючи естетичні та символічні функції.

У той самий час сучасна художня діяльність українських митців часто звертається до історичного контексту попередніх поколінь, які у складні періоди своєї історії також рефлексували через листівки, плакати та інші носії графічної інформації, залишаючи матеріальні свідчення своїх переживань, ідей і мотивів. Між минулим і сучасним формуються певні зв'язки поколінь, де сучасні автори, свідомо чи несвідомо, наслідують естетику, тематику та концепції, які вже були вироблені у підпільній творчості українських майстрів. Такі паралелі дозволяють дослідникам простежити, як художні форми і символи змінюються, адаптуються до нових умов, але водночас зберігають елементи безперервності культурної традиції.

80 років тому українські майстри, яких тоді друкувала ОУН-УПА на листівках, вели подібну творчу діяльність, також осмислюючи свята Різдва, Великодня та інші важливі події через мистецькі образи на листівках, плакатах і невеликих поліграфічних виданнях. Це підкреслює певну спадковість і тяглість

традицій: потреба передати культурні, релігійні та моральні цінності через мистецтво залишалася важливою навіть у складних умовах війни, підпілля та окупації. Сьогодні можна говорити про певний зв'язок поколінь майстрів, які продовжують творити в умовах війни, відтворюючи певні теми, мотиви та естетичні прийоми, адаптовані до сучасних обставин і нових технологій.

З одного боку, листівка як носій інформації має свої обмеження, адже на ній можна розмістити короткі тексти, привітання або прості символічні зображення, але складні тексти, брошури чи меморандуми на ній практично неможливо розмістити. Це пояснює, чому на більшості підпільних листівок переважно друкували вітальні тексти з основними святами, які були зрозумілі та резонували як із повстанцями, так і з населенням на окупованих територіях. Оскільки листівки Пресового Бюро ЗП УГВР виготовлялися порівняно дорого, потребували значних витрат на якісний папір, кольорові фарби, їхня підготовка займала більше часу і ресурсів, ніж кустарних виробів. Водночас вони мали витримати пересилання, транспортування та зберегтися у доброму стані, що забезпечувало їх тривале існування і надійність як носіїв інформації.

На жаль, більшість кустарних листівок, виготовлених на тонкому папері або за допомогою простих методів друку, практично не збереглися, за винятком окремих дереворитів та відбитків, створених у школі Ніла Хасевича, які і сьогодні можна відтворити або копіювати.

Більшість зразків візуальної пропаганди підпілля виготовлялися кустарно, і через це якість робіт часто була відносно низькою. Упівські майстри працювали в умовах обмеженого доступу до професійних друкарських верстатів і матеріалів, тож їхні роботи часто створювалися із підручних засобів — дереворити, калькування, ручне фарбування акварелями. Естетична цінність таких творів не була пріоритетом; їхня основна функція полягала у донесенні зрозумілих гасел, політичних закликів або карикатурного зображення ворога. У більшості цих робіт присутні експресіоністичні риси, що підкреслюють емоційну напругу, драматизм і терміновість подій того часу. (Рис. 3.1.1; 3.1.2; 3.1.3; 3.1.4; 3.1.5; 3.1.6; 3.1.7).

Якщо звернути увагу на менш досліджених авторів, які не належали до школи Хасевича, таких як учні «Свирид» (Рис. 3.1.8), «Артем» (Рис. 3.1.9), «Мирон» (Рис. 3.1.10) або Володимир Гнибίδα «Неплюй» (Рис. 3.1.11), помітно, що їхні роботи мали не високу естетичну цінність, однак чітко виконували інформаційну та пропагандистську функцію. Листівки апелювали до селян, робітників та інших верств населення, підкреслюючи вади радянського режиму, демонструючи злочини окупаційної влади, закликаючи до активної підтримки руху опору — як матеріальної, так і моральної. Одними з найпопулярніших графічних зразків цього типу є карикатури на Сталіна («Сталін — кат народів», «Так є: Так буде:»), які легко тиражувалися аматорами та розповсюджувалися у різних регіонах, де діяло підпілля (Рис. 3.1.12; Рис. 3.1.13). Зокрема, в Івано-Франківському обласному музеї визвольної боротьби ім. С. Бандери зберігається оригінальний дереворит Степана Радиша (Рис. 3.1.14).

Дереворити Ніла Хасевича демонструють високий рівень професійної майстерності та володіння графічними техніками. Хасевич використав концепції героїчного реалізму, популярного у період Другої світової війни, однак при цьому передав реалістичні жахи війни, уникаючи ідеалізації вояцтва. Його твори поєднують художню майстерність, емоційну насиченість і глибоку психологічну рефлексію, роблячи їх унікальними серед підпільної графіки того часу і значно відрізняючи від більшості кустарних робіт (Рис. 3.1.15; Рис. 3.1.16).

Можливості для створення якісної поліграфії на окупованих територіях були обмежені не лише матеріалами, але й контролем над виробництвом та цензурою. Друковані листівки високої якості могли виготовлятися переважно за кордоном, де працювало Пресове Бюро ЗП УГВР. Спершу бюро діяло лише на території підрадянської України, організовуючи пропаганду, поширюючи інформацію та підтримуючи моральний дух бійців УПА. До кінця 50-х років більшість членів УГВР були вбиті або ув'язнені, і діяльність бюро в Україні припинилася. Проте ті члени організації, які виїхали за кордон, створили закордонне представництво, підтримуючи зв'язки з учасниками на території

України та ведучи активну пропагандистську діяльність по обидва боки кордону.

Завдяки діяльності Пресового Бюро ми маємо численні зразки якісних листівок після 1945 року, які активно розповсюджувалися серед керівництва, військових та широкого кола осіб, зацікавлених у підтримці руху опору. Вони відрізняються від кустарних листівок з окупованих територій більш привабливим дизайном, цупким папером та кольоровим друком. Деякі матеріали досі залишаються схованими у фондах музеїв і архівів, доступ до них обмежений. Наприклад, нещодавно Центр досліджень визвольного руху спільно з Архівом Служби безпеки України оприлюднив у мережі унікальні різдвяні листівки УПА, які раніше були приховані, що відкриває нові можливості для наукових досліджень і аналізу.

Найбільше листівок видавали за кордоном: у Австрії та Німеччині (Інсбрук, Мюнхен, Регенсбург), а також у Лондоні. Там працювали численні художники — Мирон Білінський, Едвард Козак, Юрій Костів, Галина Мазепа, Петро Андрусів, Василь Кричевський та багато інших. Їхні роботи, потрапляючи на окуповані території, створювали атмосферу підтримки, тепла, рідного дому, відтворювали елементи культури і побуту, що дозволяло повстанцям відчувати зв'язок із домом. Листівки могли прикрашати стіни криївок, бути у кишені повстанця або містити підписи рідних і друзів, що надавало їм додаткової моральної ваги.

У порівнянні із закордонними листівками, кустарні роботи з під окупації відрізнялися більшою тематичною жорсткістю, низькою якістю паперу та друку. Вони адресувалися не самим повстанцям, а населенню, закликаючи до активної боротьби, фінансової підтримки руху опору та політичної мобілізації. Таким чином, у підпільній пропаганді існували два кластери: один орієнтований на безпосередніх учасників боротьби, другий — на масове населення, яке мало підтримувати рух. Цей поділ, на мою думку, зберігається і сьогодні, хоча і менш виразно, і відображає різні цілі комунікації та психологічного впливу на різні групи аудиторії.

Існують приклади, коли майстри в окупації імітували листівки видані в таборах за кордоном. Можна побачити такі зразки на (Рис222). Помітно, що автори намагалися передали подібні ідеї, але через обмежений арсенал мистецьких засобів роботи виглядають гірше. Певна річ, можна припустити, що тішили отримувача такі зразки не менше, або навіть і більше.

3.2 Відомі творці листівок в еміграції

Мирон Білинський.

Не зважаючи на плідну та багаторічну роботу в популяризації української культури, Мирон Білинський досі навіть не має окремої сторінки на Вікіпедії, що виглядає доволі прикро та несправедливо. Під його ім'ям там фігурує інший діяч культури СРСР, лише частково пов'язаний з Україною, що лише поглиблює плутанину. На жаль, багато українських митців і досі залишаються маловідомими або зовсім забутими, особливо коли їхня діяльність відбувалася поза межами сучасного українського культурного простору. І особливо сумно, коли забутими стають ті, хто свідомо продовжував творити автентичне українське мистецтво, навіть перебуваючи далеко від батьківщини.

Мирон Білинський народився у селі Янчин, яке сьогодні має назву Іванівка. Точної дати його народження у відкритих джерелах знайти неможливо, але дослідники найчастіше називають 7 квітня 1914 року. Це був час перед самим початком Великої війни, як Першу світову тоді називали в Європі, і лише пізніше вона отримала свою нинішню назву. Тож раннє дитинство майбутнього художника минало в атмосфері постійної нестабільності та загального збурення. Варто окремо згадати, що на території Галичини бойові дії тривали особливо інтенсивно, із постійними змінами лінії фронту аж до поразки Російської імперії в 1917 році. Та навіть після цього повноцінний мир так і не настав, адже збройні конфлікти з Польською державою тривали ще довгі роки.

Відомо, що батько Мирона, Михайло, мав добру роботу й працював лісником-інженером. Завдяки цьому родина могла дозволити собі певний рівень добробуту, а сам Мирон — отримати якісну освіту. Він навчався в гімназії, де проявляв неабиякий інтерес до мистецтва, а після завершення навчання, у 1935

році, вступив до Краківської академії мистецтв. Саме там він поглиблено вивчав графіку і малярство. У той час ця академія вважалася одним із найавторитетніших мистецьких закладів у Європі, що значною мірою вплинуло на формування стилю молодого художника.

Після завершення навчання Білинський повернувся до Львова, де познайомився зі своєю майбутньою дружиною. Згодом, уже за часів радянської окупації, Мирон Білинський та Ірина Бжезіна одружилися. Саме в цей непростий період у подружжя народилися двоє синів, і родина, попри виклики часу, намагалася зберігати стабільність.

Поштовхом для активної творчої діяльності Білинського стало завершення Другої світової війни в Європі. Подружжя з дітьми опинилося в таборі для переміщених осіб у місті Регенсбурзі, на території сучасної Німеччини. Саме там художник почав надзвичайно інтенсивну творчість, ставши учасником мистецько-образотворчої секції та створюючи значну кількість різноманітних робіт. У цей період Білинський активно ілюстрував таборові видання, розробляв графічні композиції для поштових марок, які згодом потрапили до колекцій у різних країнах, як-от Іспанія та Німеччина. Крім цього, він створював численні афіші, які мали не лише художню, а й важливу культурну функцію — підтримували дух української спільноти в еміграції.

На фестивалях «Тижні української культури в Регенсбурзі й Мюнхені», що проходили 1948 року, Білинський представив свої майстерні дереворізи, серед яких найбільш відомі роботи «Гуцул», «Гуцулка» та «Голова дівчини». Поряд із графікою та ілюстраціями він активно працював як живописець і брав участь у виставках не лише в Німеччині, але й у таких мистецьких центрах Європи, як Амстердам та Париж.

Окремо варто відзначити його діяльність як сакрального митця. Білинський працював іконописцем і тісно співпрацював із відомими майстрами, зокрема Петром Холодним-молодшим, Святославом Гординським і Борисом Макаренком. Він створив низку іконостасів, а також багато візантійських ікон, мозаїк і настінних розписів для українських церков у США. Саме до

Сполучених Штатів він переїхав у 1952 році, продовживши свою мистецьку діяльність уже на новому континенті.

Листівки Мирона Білинського є прекрасним зразком характерної графіки того часу. Хоч вони здаються лаконічними, проте вирізняються яскравою емоційністю. Його стиль легко впізнаваний завдяки чітким лініям і особливій образності. У роботах періоду таборової творчості помітна цілісність задуму, а свічка, яку він часто використовував як центральний акцент, символізує світло, надію та духовну стійкість.

Мирон Білинський помер у Нью-Йорку, США, 21 квітня 1984 року, залишивши після себе величезний мистецький доробок. Його спадщина — це не лише живопис і графіка, а й численні листівки, видання, ікони та інші роботи, що становлять важливу частину української культурної спадщини.

Василь Залуцький.

Насправді справжнє прізвище митця, якого ми знаємо як Василя Залуцького, було Оробець. Цей факт є важливим для коректного розуміння його біографії та творчого шляху. Ба більше, у значній частині довідкових публікацій його нерідко називають Володимиром, що створює додаткову плутанину. Однак, найімовірнішим і найточнішим є те, що його ім'я було Василь. Василь Оробець, митець із багатогранною долею, народився 30 січня у 1895 році в мальовничому селі Залуччя на Снятинщині. Це була територія, яка на той час входила до складу півдавстрійської Галичини, що суттєво вплинуло на формування його світогляду та раннього творчого розвитку.

Тривалий час, на жаль, ні на його рідному Покутті, де він з'явився на світ, ні загалом по всій Україні його ім'я не було широко відомим. Його творчість і особистість були знайомі переважно в українській Діаспорі, яка стала його прихистком пізніше. Лише з часом почали з'являтися в пресі та спеціалізованих виданнях скупі описи, що містили лише декілька рядків інформації. Загалом, даних про його життя та діяльність залишилося не надто багато.

Достеменно відомо, що свою мистецьку освіту він розпочав здобувати ще у Снятині. У цьому ж місті він навчався разом із іншим видатним українським

графіком і митцем, Василем Касіяном. Проте його навчання було перервано. Невдовзі він пішов до війська, оскільки на світ обрушилася Перша Світова війна. Це стало вирішальним моментом у його житті. Починаючи з 1916 року, Оробець служив у Легіоні Українських Січових Стрільців (УСС), де працював безпосередньо у прес службі. На цій посаді він виконав значну кількість робіт, зокрема графічних зображень, що відображали складне життя і побут стрільців. Я цілком підозрюю, що поява його пізнішого псевдоніма Залуцький і певна неточність в імені (Володимир замість Василь) тісно пов'язані саме зі службою на цій прес квартирі Легіону УСС, що вимагала певної конспірації чи формалізації. Пізніше, вже у лавах УСС, він воював за межами рідної Галичини, на території Наддніпрянської України.

Відтак, після завершення важких військових дій і потрясінь, він не повернувся додому, а залишився там для продовження освіти. Його освітній шлях продовжився у Київському поліграфічному інституті. Це навчання, безумовно, сформувало його як майстра графіки і вилилося у його майбутній, глибоко продуманий творчий шлях у галузі книжкової ілюстрації та поліграфії.

Перебуваючи у Києві, Василь Оробець активно працював як митець-графік із різними великими видавництвами Києва та Харкова. Серед них можна виділити такі відомі тогочасні видавництва, як «Радянський селянин» та «Селянська Україна». У цей плідний період він майстерно оформлював журнали, книжки, агітаційні плакати, набуваючи досвіду і вдосконалюючи свою майстерність.

Аж до самого початку Другої Світової війни він залишався і працював на території підрадянської України. Однак, під час війни він потрапив у полон, що призвело до кардинальних змін у його долі. В результаті цих подій він опинився у таборі для переміщених осіб, так званих Ді-Пі. Подібно до іншого відомого митця, Мирона Білинського, він перебував у такому таборі, але в іншому місті Німеччини — в Авгсбурзі. Як і багато українських інтелектуалів, він продовжував творити навіть у цих непростих умовах. У той період він багато працював, активно виступаючи як художник-оформлювач книжок. Серед його

робіт того часу особливо варто відзначити оформлення до творів, таких як роман Уласа Самчука «Юність Василя Шеремети» (Рис222), а також ілюстрації до відомої збірки «Тисяча і одна ніч» та багатьох інших видань.

Через власні глибокі політичні переконання та неможливість повернутися на батьківщину, він прийняв рішення емігрувати до Канади. Там він і прожив до своєї смерті. У Канаді, тепер уже як Василь Залуцький, він продовжував створювати прекрасні поліграфічні роботи. Це були обкладинки для книжок, тематичні листівки, що зберігали дух України. В Едмонтоні, провінція Альберта, Канада, він освоїв нове ремесло. Тут він майстерно займався різьбярством і створював високохудожні ікони та іконостаси для українських церков.

Він прославився передусім як винятковий майстер листівок і книжкової ілюстрації. Таких високоякісних робіт він створив величезну кількість. Також він працював над портретами та ілюстрував поштові марки, що є важливим внеском у філателістичну культуру.

Василь Залуцький із великою любов'ю та майстерністю зображав свій рідний Покутський край. Він завжди підкреслював у своїх роботах автентичну українську культуру і традиційне вбрання, а також унікальні звичаї України, особливо приділяючи увагу святкуванню Різдва та Великодня в чарівному Карпатському краї.

Помер Василь Залуцький у Канаді 15 липня 1973 року. Він залишив по собі великий та різноманітний мистецький спадок, який ще потребує ґрунтовного опрацювання і якісного аналізу. Але вже зараз очевидно, що його творчість, як синтез графіки, поліграфії та різьбярства, безумовно заслуговує на найпильнішу увагу істориків мистецтва та поціновувачів української культури.

Мирон Левицький.

Другий Мирон (Рис. 3.2.1), відомий під псевдонімом «Лев», є набагато відомішим митцем, особливо завдяки його видатній роботі в галузі ілюстрації та літерації (мистецтва оформлення шрифтів). Мирон Левицький народився 14 жовтня 1913 року в місті Львові, яке на той час було столицею коронного краю

Галичини. Варто зауважити, що він, так само як і перший згаданий нами Мирон, народився буквально за мить до початку Великої Війни, що не могло не вплинути на його майбутню долю.

Левицький вперше серйозно захопився малюванням ще під час навчання в Академічній гімназії. Відразу по її успішному закінченню, у 1931 році, він вступив до славетної на той час у Галичині мистецької школи. Ця школа була заснована та керувалася випускником Краківської Академії, видатним художником Олексою Новаківським. На той час цей навчальний заклад вважався найкращим мистецьким осередком у всій Галичині. Він був започаткований та функціонував за активної підтримки самого митрополита Андрея Шептицького, який всіляко опікувався Новаківським і його ініціативою. Навчання Левицького там тривало два роки, протягом яких він плідно і ґрунтовно вчився основам мистецтва.

Далі, починаючи з 1933 року, його освітній шлях продовжився у Краківській академії мистецтв. Там він навчався протягом року, удосконалюючи свою майстерність під безпосереднім керівництвом професора Владислава Скочиляса. Відтак, завершивши формальну освіту, він розпочав свій повноцінний творчий і професійний шлях.

У 1935 році Левицький активно працював як художник-ілюстратор у місцевому Львівському виданні “Батьківщина”. Він співпрацював разом з Іваном Тиктором і займався художнім оформленням видання «Українська преса». Трохи пізніше він навіть обіймав посаду виконуючого обов’язків ілюстратора та видавця важливого літературно-мистецького журналу «Ми і світ». Левицький, як і решта художників, згаданих у нашій магістерській роботі, приділяв увагу не лише роботі з поліграфією та друкованими виданнями. Він також брав активну участь у сакральному малярстві релігійного спрямування. Наприклад, у 1937–1938 роках він займався розписом бані у Серафинцях на Городенківщині, прикрашаючи місцевий храм. Відтак, він долучився до професійної спілки Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ), що підтверджує його визнання у тогочасному мистецькому середовищі.

На жаль, друга Велика Війна у житті цього митця знову зруйнувала творчі плани та звичний хід життя. До Галичини зайшли радянські війська і окупували край на два роки, до приходу німців. Очевидно, що ця окупація суттєво вплинула на життя всіх людей, дотичних до публікацій та видавничої справи, серед яких був і Левицький. У цей складний період він знайшов роботу в різних наукових установах, де виконував художні завдання. Зокрема, він працював у Львівському історичному музеї, що давало йому змогу не полишати мистецьку діяльність.

За нової окупаційної адміністрації він став редактором «Українського видавництва» і почав викладати в художній школі. Серед колег Левицького у цей період були такі значні постаті, як Яків Гніздовський та Едвард Козак.

Подібно до життєвої історії Василя Залуцького, Левицький у 1943 році долучився до лав 14-ї гренадерської дивізії СС «Галичина». Він був військовим кореспондентом дивізійної газети «До Перемоги». Відповідно, коли насунулася повна окупація Галичини радянською владою, минуле Левицького та його причетність до дивізії не дозволили йому залишитися в радянській Україні. Спочатку вони з дружиною втекли до Кракова, а згодом дісталися міста Інсбрук, що в Австрії. Там Левицький активно співпрацював із Закордонними Частинами УГВР, які видавали його численні листівки, що виконували пропагандистські функції. Паралельно він проводив виставки своїх робіт і викладав у гімназії, продовжуючи свою просвітницьку діяльність.

Згодом, у 1949 році, він емігрував до Канади. Там він був редактором таких видань, як сатиричний журнал «Комар» та «Український клуб книжки». І, звісно, продовжував свою ілюстраторську роботу, невтомно відточуючи своє виняткове вміння літерації. Роботам Левицького притаманна неймовірна, високопрофесійна робота з буквами. Левицький шанується фахівцями зі шрифтів, і саме його роботи надихають сучасних майстрів букв на подальшу творчість та пошуки. Мирон Левицький помер 17 липня 1993 року, залишивши за собою неоціненний творчий спадок, який став надбанням української діаспорної культури.

Едвард Козак

3 лютого 1902 року в німецькій родині, що мешкала у мальовничому селі Гірне на Львівщині, народився хлопчик із промовистим прізвищем Козак (Рис. 3.2.2). Вже саме його прізвище немовби відразу натякало і створювало глибоке відчуття дотичності до української культури та народу, серед якого він зростав.

Він здобував освіту у Стрийській гімназії і, як належало бути активним та національно свідомим юнакам того буремного часу, долучився до українського скаутського руху, ставши пластуном. У неспокійні роки визвольної боротьби, які настали одразу після завершення Першої Світової війни, Едвард Козак активно долучився до лав Галицької Армії (УГА), коли вона була сформована у 1918 році в межах Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР). Історично відомо, що проти Едварда Козака навіть велося слідство у 1922 році, ймовірно, саме через його активну участь у лавах УГА. Після того як національна боротьба була програна, Едварда Козака відправили відбувати службу і, по суті, перевиховуватися у Польську армію. Саме під час цієї військової служби він вправно і наполегливо вчився малювати і створював численні сатиричні замальовки та карикатури.

Коли він повернувся зі служби до Львова, то одразу продовжив працювати у тому ж творчому напрямку, активно створюючи різноманітний гумористично-сатиричний зміст. Тодішні карикатуристи у Львові були надзвичайно вмілими та гострими на язик. Едвард Козак вдало підкреслював характерні риси людських типажів і майстерно переносив на папір найцікавіші та найактуальніші сюжети. Водночас Едвард Козак продовжував відточувати свою мистецьку майстерність у школі вже відомого вище художника Олекси Новаківського, а також, до слова, в інших мистецьких студіях, зокрема у Любліні та Відні.

У 1930-х роках Козак став редактором уже знаного журналу «Комар», а також ілюстрував видання «Українська преса». Це видавництво було найбільшим на території Галичини і випускало різноманітну друковану продукцію: газети, журнали, місячники. Видавництво вело активну

просвітницьку діяльність і поширювало освітні матеріали серед населення. Паралельно Едвард Козак активно оформлював дитячі журнали, наприклад «Світ дитини». Як і інші художники його кола, він активно долучався до сакральної творчості і розписував храми. У той період він дуже активно працював як дизайнер і створював численні обкладинки, упаковки та плакати.

Сюжети, які змальовував Едвард Козак, залишаються актуальними і досі. Його роботи були надзвичайно гострими і сміливими, оскільки Едвард Козак у своїх сатиричних роботах не цурався висміювати навіть провідних українських політиків Галичини, що вимагало неабиякої мужності. Едвард Козак зображував усі тодішні суспільні проблеми на папері, в тому числі й тривожні зазіхання Радянської влади на Галичину. Відтак, коли Росія окупувала Галицькі землі, він фізично не мав можливості тут залишатися. Тому він зміг втекти до Польщі.

Живучи у Кракові, Козак працював в «Українському видавництві». Він активно створював книжкові ілюстрації, оздоблення журналів, наприклад, «Юні друзі». Йому навіть випала нагода проілюструвати великий доробок Івана Франка – легендарний твір «Лис Микита». Його роботи публікували видання у Польщі та Німеччині. У Кракові Козак дочекався вже німецької окупації і згодом повернувся до Львова.

У Львові Едвард Козак не припиняв створювати свої роботи. Він з іншими митцями активно долучався до розвитку українського культурного життя у місті. В той період існував театр «Веселий Львів». Це був типовий розважальний заклад, який, однак, активно поширював українську культуру. Для театру Козак не тільки малював та декорував сцени, а будучи всебічно розвинутим митцем, навіть писав сценарії. Театр досяг значної популярності за короткий період свого існування.

Невдовзі після початку активних воєнних дій на території Галичини, Едвард Козак, як і багато свідомих українців, був відправлений до табору переміщених осіб (Ді-Пі) у Німеччині. Що цікаво, після початку повномасштабної російсько-української війни така доля знов, на жаль, випала багатьом українцям.

Едвард Козак продовжував творити і в таборі, попри складні умови. Українські митці та видавці в цих складних обставинах видавали різні періодичні видання, утворили численні ремісничі і мистецькі цехи, друкували листівки.

У 1944 році Едвард Козак став головою Спілки українських митців, які перебували в таборах, що свідчить про його високий авторитет. У 1948 році він започаткував сатиричний журнал «Лис Микита». Цей журнал і досі залишається неймовірно якісним прикладом українського еміграційного періодичного видання.

Перебуваючи у Мюнхені, Едвард Козак працював над виданням циклу листівок українських народних пісень.

У 1951 році Едвард Козак перебрався до Детройту у США, де жив і продовжував видавати та творити журнал «Лис Микита». Він створював картини і навіть започаткував одноіменне видавництво.

3.3 Аналіз запозичень в листівках в контексті світового мистецтва

В рамках дослідження візуальної пропаганди ОУН часів визвольних змагань було проведено аналіз святкових листівок, виданих в еміграції, в контексті європейської естетики візуальної пропаганди 10-50-х років ХХ ст. Робота є спробою пошуку джерел натхнення митців.

Зразки тогочасних листівок дуже добре резонують із загальноєвропейським пропагандистським мистецтвом. Вони застигли в епосі переходу від Ар-деко до Героїчного реалізму. Ці паралелі, рими, алюзії добре помітні, якщо порівнювати з роботами європейських художників-пропагандистів. Багато композицій використовують впізнавані образи часів попередніх воєн. Зокрема повстанська листівка авторства Мирослава Крука (Рис. 3.3.1), яка зображує жінку з прапором, власне, персоніфіковану Україну з щитом, який символізує УПА. Рік видання невідомий. Можна без страху припустити, що образ списаний з іще вікторіанських німецьких марок, які так само персоніфіковано зображали Німеччину — наприклад, марка 1914 року (Рис. 3.3.2).

Натхнення Мирона Білинського.

Серед великої кількості листівок Мирона Білинського можна відшукати одну особливо цікаву й доволі промовисту роботу, яка, з високою ймовірністю, належить саме його руці (Рис. 3.3.3). Таке припущення виникає не випадково, адже уважний аналіз дозволяє помітити виразну подібність стилістичних рішень, характерної манери лінії та ідентичної літерації на двох окремих листівках (Рис. 3.3.4), одна з яких точно підтверджена як його авторства (Рис. 3.3.5). На жаль, на самій виставці, де було представлено ці зразки, встановити авторство другої листівки остаточно не вдалося — експозиція не містила відповідних уточнень. Однак варто зупинитися на тому, що виявлена листівка входить до великодньої серії Мирона Білинського, виданої З.Ч. О.У.Н. у 1950 році. З огляду на це, припущення про спільне авторство серії виглядає доволі логічним та цілком виправданим.

Особливої уваги заслуговує листівка, на якій зображено маленьку дівчинку у традиційному українському національному вбранні. Вона простягає великоднє яйце — або ж крашанку — дорослому чоловікові у військовій уніформі, де можна розгледіти зброю, що за загальним виглядом досить імовірно відсилає до упівського строю. Під військовими елементами вбрання проглядаються риси національного одягу, що підсилює символізм сцени. Перед нами простий, але надзвичайно промовистий український сюжет: ліворуч — дитина, праворуч — чоловік у формі, який уособлює захист і відповідальність. Між ними відчувається тиха довіра, певне взаєморозуміння та навіть прихована ніжність. Дівчинка не демонструє страху — радше природну відкритість. На тлі видно західноукраїнські краєвиди та сакральну споруду, невелику сільську церкву, що підкреслює духовність і традиційність сцени. Зброя при цьому подана спокійно, без жодного натяку на активність — чоловік не загрожує, а лише приймає простий дитячий дарунок. І, по суті, не має значення, чи це хтось рідний, чи зовсім незнайомий — важливим залишається сам зв'язок між поколіннями.

Попри те, що композиція виглядає максимально автентичною та органічною для українського контексту, існує обґрунтована думка, що

Білінський міг певною мірою надихатися зразками військової пропаганди доби Першої світової війни. Це припущення видається доволі реалістичним, оскільки художник використовує характерний сюжетний прийом: мала дитина та дорослий військовий поруч. Такі композиції були надзвичайно поширеними у ті часи, особливо в американській візуальній пропаганді, яка активно формувала емоційні зв'язки між глядачами й армією.

Для прикладу можна згадати плакат “Help The Fatherless Children of France” («Допоможіть французьким дітям без батька»), опублікований журналом LIFE у 1917 році (Рис. 3.3.6). У ньому використано надзвичайно схожу композиційну структуру: ліворуч стоїть мала дитина, праворуч — дорослий військовий, а між ними відбувається певна інтеракція, що покликана викликати співчуття і підтримку. Інший плакат — “Help Him Win by Saving and Serving” — також повторює аналогічний принцип, хоча у цьому випадку зображено двох дітей і чоловіка у формі, який, ймовірно, є їхнім родичем (Рис. 3.3.7). Усі три зразки демонструють спільність сюжетного прийому, що вказує на ширший світовий контекст, у якому подібні образи сприймалися як універсальні та емоційно ефективні.

Водночас український зразок, навіть використовуючи знайому композицію, надає їй власної особливості та збагачує її важливою деталлю. Американські плакати зазвичай розміщували персонажів на світлому, майже білому тлі, чітко відокремлюючи фігури від простору та концентруючи увагу глядача виключно на взаємодії між персонажами. Це робило зображення емоційнішим, акцентованим і спрямованим на створення миттєвої реакції. Натомість у роботі Білінського відсутнє таке світле тло. Він не ізолює фігури, не вириває їх із реальності. Навпаки — і дитина, і військовий залишаються частиною того світу, в якому вони існують, частиною землі, яку вони захищають кожен по-своєму: хтось — зі зброєю в руках, а хтось — з великодньою крашанкою, що символізує життя, відновлення і тяглість традицій.

На кінець можна додати, що в 1950-му році Білінський створює ще одну подібну композицію для листівки (Рис. 3.3.8), лиш змінює стиль і обертає

місцями дитину і вояка. Це підтверджує, що автором першої роботи є саме Білинський. На обох листівках цієї серії є навіть його ініціали (Рис 3.3.9).

В ході дослідження вдалося знайти ще одну листівку, яка містить подібний сюжет (Рис. 3.3.10). Листівка автор листівки невідомий, бо вона не підписана ні автором, ні видавництвом на звороті. Але можна припустити, що її автором є інший художник, Якого згадано вище. Мова йде про **Едварда Козака**. Річ у тому, що є декілька робіт, зі схожим стилем: площинна модерністична, натхненна арт деко, графіка (Рис. 3.3.11; 3.3.12). Та серія листівок має характерну імітацію тіні великими штрихами, подібні цікаві композиції на форматі. Деякі з робіт тої серії містять ініціали Е. К. а пізніше Едвард Козак наново перемалював одну з листівок з зображенням Христа розміщеного по діагоналі формату.

Великодня листівка, ймовірно, Едварда Козака,, так само як роботи Білинського використовують подібний сюжет: маленька дівчинка хоче дарувати озброєному вояку УПА великоднє яйце. І тут варто звернути важливу увагу на те, що листівка Едварда Козака вийшла друком на 3 роки раніше. Тому, Білинський надихався найперше Едвардом Козаком. А вже Едвард Козак будучи в таборах запозичив основну концепцію композиції.

Натхнення Василя Залуцького.

Продовжуючи тему запозичень сюжетів у мистецтві візуальної пропаганди, варто детальніше звернути увагу на творчість відомого художника Василя Залуцького. Його роботи становлять значний інтерес для дослідників культурної спадщини. Особливої уваги та ретельного аналізу заслуговує поштова листівка, яку нещодавно було представлено широкому загалу на виставці Музею визвольних змагань Прикарпатського краю. Ця тематична експозиція була приурочена до Великодня та відбувалася в історичному приміщенні Палацу Потоцьких у Івано-Франківську.

Поштова картка, про яку йдеться, має дуже промовисту назву: «Українські повстанці в засідці». Хоча точний рік і місце її видання на сьогодні залишаються невідомими, ім'я автора чітко вказане. Ним є, власне, визначний

художник Василь Залуцький. Листівка (Рис. 3.3.13) детально зображує сцену засідки українських повстанців. Вони займають позицію на високій скелі, яка ефектно виступає з гушавини карпатського лісу. Сам пейзаж, ретельно промальований автором, викликає стійкі асоціації з мальовничими ландшафтами поблизу Яремчі. Саме там пролягають відомі туристичні маршрути, зокрема знаменита стежка Довбуша, що додає ілюстрації місцевого колориту та історичної прив'язки.

На першому плані розміщені самі повстанці. Їхнє вбрання вельми різноманітне, що підкреслює народний характер руху. Дехто одягнений в елементи військової уніформи, тоді як інші носять традиційний народний одяг, що символізує єдність воїна і народу. Повстанці добре озброєні. Вони виглядають з обережністю з за краю скелі, пильно дивлячись униз, на долину. Там, у протилежній частині композиції, неуважно і повільно пересувається ворожа група, яка абсолютно не очікує раптового нападу. Цей контраст напруги і безпечності створює драматичний ефект.

Ця робота Василя Залуцького є прекрасною сама по собі, володіючи високими художніми якостями. Однак вона стає ще більш значущою, якщо розглядати її крізь призму мистецтвознавства. Вона, ймовірно, є алюзією або прямим запозиченням ідей з подібних зображень сцен засідок, які були надзвичайно поширені у візуальній пропаганді періоду Першої світової війни. Таких агітаційних матеріалів було видано багато, але особливої уваги заслуговує наступний зразок (Рис. 3.3.14), який є ключем до розуміння джерела натхнення Залуцького.

Ця порівняльна листівка була надрукована в 1916 році. Вона зображує сцену, структурно дуже подібну до тієї, що можна побачити на роботі Василя Залуцького. Підпис під нею багато чого розкриває. На цій австрійській листівці написано «Unsere tapferen Steirer und Kärntner in den Tiroler Bergen». Цей німецький напис можна перекласти як «Наші браві Штирійці і Карантійці в горах Тиролю». Очевидно, що ця листівка ілюструє події на Альпійському фронті. Тобто це – типовий пропагандистський сюжет часів Першої Світової

війни. Тут австрійські формування, подібні до українських повстанців у Карпатському лісі, вичікують у засідці. Їхньою жертвою мають стати італійські війська, які так само не обережно йдуть у долині, не підозрюючи про небезпеку, що їх чатує.

Обидві роботи використовують ідентичні композиційні та сюжетні прийоми. Свої, дружні війська розміщені у лівій частині ілюстрації. Вони займають домінуючу позицію на передньому плані, перебуваючи на високій скелі. Таке розташування створює у глядача ілюзію безпосередньої присутності, виникає враження, ніби він сам знаходиться в рядах повстанців. Вороги, навпаки, розташовані у правій частині ілюстрації, внизу, у долині. Вони неочікувано, без належної обережності, прямують назустріч смерті, яка очікує їх одразу за краєм скелі.

Листівка Залуцького не лише запозичує сюжетну схему, але й копіює стиль виконання. Він є типовим для візуального мистецтва першої половини 20 століття. Цей стиль характеризується чітким, фігуративним реалізмом, що робить зображення максимально переконливим і зрозумілим для мас. Тому цілком логічно припустити, що робота українського художника була безпосередньо натхненна австрійськими військовими листівками часів Великої Війни. На це однозначно вказує помітна подібність сюжетів, а також ідентичність художнього стилю. Крім того, спільним елементом є акцент на тому, що зображуються саме місцеві солдати, які проживають у тих гірських районах, що підсилює патріотичний ефект. У випадку Залуцького на це вказує наявність елементів народного вбрання у повстанців, що підкреслює їхню приналежність до карпатського регіону. А у випадку австрійської поштової картки, як вже зазначалося, сам підпис недвозначно вказує на те, що зображені солдати є штирійцями і карантійцями, які здавна живуть у горах Тиролю.

Безумовно, концепція військової засідки є однією з найдавніших у військовій справі і її не винайшли австрійці чи українці. Однак, з огляду на візуальні факти, можна бути абсолютно переконаним, що художні та композиційні паралелі між двома листівками є помітними і значущими. Якщо

враховувати історичний контекст, а саме те, що Галичина тривалий час була невіддільною частиною Австрійської Імперії, і особливо зважаючи на біографічні дані. За часів Великої Війни Василь Залуцький вступив до лав Українських Січових Стрільців (УСС). Де він служив у 1916 році у прес квартирі Легіону УСС. Тому дуже ймовірно, майже достеменно, що він бачив подібну агітаційну поліграфію, оскільки УСС були військовим формуванням у складі Австрійської армії і активно використовували візуальну пропаганду для підняття бойового духу та залучення нових бійців.

Відтак, можна бути переконаним у такому припущенні про джерело натхнення і ще раз із вагою підкреслити глибокий, прямий зв'язок української візуальної пропаганди періоду визвольних змагань з ширшим європейським історичним і мистецьким контекстом. Це не лише копіювання, а творче переосмислення, що підтверджує обізнаність українських митців з передовими зразками європейської агітації.

Мирон Левицький.

Роботи Мирона Левицького, безумовно, є дуже унікальними та самобутніми, не зважаючи на те, що він активно запозичував та інтегрував елементи із тогочасного українського мистецького модернізму і, ширше, світового стилю ар-деко. Левицький довів техніку площинної графіки практично до ідеалу. Він майстерно і вміло поєднував традиційні різдвяні мотиви із досить незвичною для такої тематики мілітарною тематикою, що відображало історичні реалії української визвольної боротьби. У його роботах помітний значний стилістичний вплив художників-бойчукістів, особливо у лаконічності форм та увазі до лінії. Хоча загалом у його творчості складно знайти прямі, очевидні запозичення, деякі з його робіт, при уважному розгляді, дійсно мають такі помітні риси і композиційні паралелі.

Для початку, хотів би детальніше зазначити цілу серію його листівок, які були видані у 1948 році вже в Канаді, куди він емігрував. Всі вони демонструють схожість між собою за технікою та стилем. Однак також можна висунути припущення про натхнення американськими плакатами кінця 1930-х

років. Ці плакати, подібно до пізніших робіт Левицького, активно використовували великі площини, обмежену палітру кольорів (часто лише два чи три), світлий фон і, що важливо, виразну літерацію (Рис. 3.3.15; 3.3.16).

Наприклад, можна порівняти його роботи з американською агітаційною листівкою “The GREAT CRIPPLER – SYPHILIS” 1936–1937 років (Рис. 3.3.17). Цей плакат має подібну графічну структуру і композицію до робіт Левицького, особливо у ставленні до простору та розміщенні тексту. Звичайно, сюжет на ній є суто соціальним і нічим не дотичний до української культури чи релігійної тематики.

Інша робота Левицького, яка викликає особливий інтерес, це різдвяна листівка 1948 року (Рис. 3.3.18). На ній зображений озброєний упівець (воїн Української Повстанської Армії), який обернений до нас спиною і пильно дивиться ліворуч, охоплюючи поглядом простір. Довкола нього лежить сніг, а на тлі видніється силует церкви. Ця композиція створює у глядача сильне відчуття безпеки та захисту, формується враження, що нас оберігають, і ми знаходимося в надійному тилу. У нижній частині розміщений традиційний Різдвяний напис “Христос Рождається”. Розуміючи весь історичний контекст, в якому творив Левицький, можна цілком припустити, що тут художник свідомо чи несвідомо повторює мілітарні композиції минулих років. Зокрема, йдеться про дуже подібну композицію, яка була випущена Вермахтом у 1939 році (Рис. 3.3.19).

Ця німецька листівка зображує озброєного солдата Вермахту, оберненого до нас спиною, який так само дивиться ліворуч. Довкола нього також зображений сніг, що підкреслює зимову атмосферу. Внизу розміщений відповідний різдвяний напис «Kriegsweihnacht», що перекладається як «Різдво війни». Збіг композицій двох робіт, незалежно від їхньої ідеологічної начинки, є очевидним і разючим. Цілком ймовірно, Левицький почерпнув цю концепцію, коли служив військовим кореспондентом у Дивізії СС Галичина, де він, безсумнівно, мав доступ до подібних зразків німецької військової пропаганди. Подібною є і інша німецька листівка 1941-го року (Рис. 3.3.20).

Щоб не відходити далеко від теми запозичень із візуальної традиції Вермахту, доцільно розглянути ще один приклад. Цього разу йдеться про роботу не Левицького, а невідомого українського митця (Рис. 3.3.21). Хоча встановити автора не вдалося, точно відомо, що листівку було надруковано в Німеччині. На звороті міститься позначення «Видання Пресового Бюро ЗП УГВР 1947». На листівці зображено двох озброєних та збільшених у розмірах вояків УПА, які частково сховані за гірськими вершинами. У контексті цієї ілюстрації такі силуети виступають своєрідним символом охорони, що уособлює оборону певного табору або поселення. Вояки тримають Різдяну зірку і ніби захищають спокій у долині, що відкриває ширші можливості для метафоричного прочитання твору.

Подібні композиційні підходи можна простежити у зразках воєнної пропаганди Вермахту. Прикладом слугує обкладинка з назвою «Kampf um Norwegen» (Рис. 3.3.22), створена з нагоди подій, пов'язаних з окупацією Норвегії у 1940 році. Це була так звана операція «Везерюбунг». На німецькому зображенні бачимо ту саму концепцію, яку згодом використає невідомий український автор. Озброєний солдат Вермахту зображений у значно збільшених пропорціях відносно долини, що, як і в українській роботі, прихована за горами. Верхівки гір наче обрізають нижню частину фігури, створюючи ефект масштабності та домінування. Ідея прочитується аналогічно: велетенський солдат постає символом цілого війська і ніби накриває собою територію, яку повинен охороняти.

Загалом варто підкреслити, що самотні постаті солдатів у таких зразках поліграфії найчастіше виступають метафорою усього війська або певної спільноти, яка веде боротьбу. Тому долину в Норвегії на німецькій ілюстрації захищає Вермахт, тоді як український табір у гірській долині символічно обороняє вояк УПА. Подібні паралелі допомагають краще зрозуміти логіку тогочасної візуальної культури та механізми функціонування політичної графіки.

Потрібно усвідомлювати, що запозичення композиційних прийомів, художніх мотивів та загальних концепцій було звичним явищем у період активного розвитку друкованої пропаганди. Тоді це сприймалося цілком природно, адже митці часто працювали в умовах обмежених ресурсів і орієнтувалися на відомі та ефективні моделі. Лише сьогодні такі повторення можуть видаватися чимось недоречним або небажаним, однак у свій час вони були частиною поширеної практики створення візуальних матеріалів..

Інші приклади

Розглядаючи творчість невідомих авторів, які працювали у підпіллі і чий імена ще потрібно знайти та ідентифікувати, ми так само виявляємо багато паралелей та запозичень із мілітарної графіки та візуальної пропаганди минулих військових конфліктів. Це свідчить про те, що художники підпілля були добре обізнані зі світовим мистецьким контекстом.

Надзвичайно цікавою для дослідження та простого глядача є листівка із заклик «Христос Воскрес! Воскресе Україна!» (Рис. 3.3.23). Достеменно невідомо, хто саме і де її виготовив, що є типовою проблемою для підпільної поліграфії. Але очевидно, що її автор був добре обізнаний з історичним контекстом у візуальній пропаганді та символіці. Ця українська листівка, ймовірно датована 1952 роком, очевидно, наслідує популярну бельгійську листівку Червоного Хреста часів Першої світової війни, випущену ще у 1915 році (Рис. 3.3.24). Спільна риса простежується у головному сюжеті: на обох зразках пораненому вояку з перев'язаним чолом, схилившись, не дає вмерти ангел-охоронець. У цьому сюжеті військовий героїзм підсилюється божественним захистом, створюючи сильний емоційний меседж.

На інших листівках, авторство яких залишається невизначеним, можна помітити багато стильових паралелей із пізнім італійським ар-деко. Прикладом такого джерела є італійська ілюстрація з журналу 1933 року (Рис. 3.3.25). Її ОУНівське запозичення датоване, ймовірно, 1950 роком (Рис. 3.3.26). Подібність зразків є помітною у багатьох деталях: як у загальних позах зображених вояків, так і в стилі їхнього малювання, що підкреслює їхню

мужність і рішучість. Автор і точне місце створення цього підпільного зразка також залишаються невідомими.

Пізні паралелі є не лише стильовими, тобто графічними. Зокрема, автори підпільної графіки використовують алюзії на образи захисника часів Зимової війни (радянсько-фінської війни 1939–1940 років), які були широко відомі у світі.

Наприклад, різдвяна листівка Пресового Бюро УГВР (Рис. 3.3.27) невідомого автора і місця створення зображає повстанця у білому маскхалаті, а його поза ніби списана з поз фінської візуальної пропаганди та фотографій часів протистояння совітам взимку 39–40-х років. Видана у Британії популярна поштова марка «Finlandia Invicta» (Нескорена Фінляндія) (Рис. 3.3.28) є зразком очевидного запозичення цього образу стійкого і незламного захисника. А враховуючи той важливий факт, що реципієнтами листівок були найперше провідники ОУН чи повстанці по обидва боки кордону, то розуміння ними таких алюзій і рим є очікуваним та цілком логічним, адже Фінляндія була символом успішного опору.

Ймовірно, автором листівки, про яку йшлося у попередньому абзаці, може бути Юрій Костів. Інформації про нього збереглося не так багато, і саме тому кожна згадка в контексті дослідження набуває особливої ваги. Попри обмеженість джерел, його ім'я варто включити до аналізу, адже навіть невеликі відомості допомагають краще зрозуміти загальну картину розвитку української графіки післявоєнного періоду. Припущення щодо авторства базується передусім на подібності стилів листівок, оскільки деякі поштові картки вже ідентифіковані як роботи Юрія Костіва. Саме ця стилістична спорідненість дозволяє зробити висновок про його можливу причетність.

Особливо показовою є мілітарна листівка, яка зображає криївку повстанців із середини (Рис. 3.3.29). У композиції ми бачимо, як повстанці святкують Різдво в теплі та затишку, що створює атмосферу домашності навіть у складних умовах війни. Водночас позаду, у дверній рамі, утворюється додаткова сцена — там видно ще одного вартового повстанця. Він не бере участі у святкуванні,

адже Різдво не може поставити на паузу воєнні дії, особливо у боротьбі проти такого ворога, як Росія. Цей контраст між внутрішнім простором і зовнішньою загрозою є ключовим художнім прийомом, який додає глибини та драматизму роботі.

На мою думку, Юрій Костів міг надихатися творчістю авторів часів Першої світової війни. Вони так само зображували сцени інтер'єрів криївок і часто обрамляли вихід із шанцю як важливий акцент композиції, що символізував розділеність двох світів — внутрішнього і зовнішнього. Зокрема, варто згадати британського художника Адріана Гіла та його роботу «Interior of a Dug-Out at Gavrelle» (Рис. 3.3.30). У ній він показує інтер'єр криївки з вояками, які сплять, а вхід до криївки виділений яскравим кольором. Сам вихід стає частиною композиції, підкреслюючи межу між простором безпеки та простором небезпеки.

Втім, сама ідея використання дверного отвору як художнього прийому є значно давнішою. Багато митців застосовували його як своєрідну візуальну мову, інструмент, що дозволяє відділити або, навпаки, поєднати дві композиційні площини, а також додати глибини простору. Тому робота Костіва може бути натхненною не лише прикладами часів Першої світової, але й творчістю ще давніших майстрів. Наприклад, інтер'єрні роботи данського художника Вільгельма Хамершоя початку ХІХ століття, де він часто зображував постать жінки у дверному проході (Рис. 3.3.31). Цей прийом створював ефект подвійної сцени, додавав психологічної напруги та водночас підкреслював символіку межі між внутрішнім і зовнішнім світом. Саме такі паралелі дозволяють краще зрозуміти, як Костів міг інтегрувати давніші традиції у власну творчість.

Як бачимо, тогочасна творчість підпільників не жила ізольовано, окремо від загальноєвропейського мистецтва, а, навпаки, була його частиною. Вона надихалася творами минулого і дотепер є прекрасним прикладом естетики тих часів. Як вже було сказано вище, більшість запозичених образів не є агресивними, а радше такими, які нагадують про своє, національне, святкове.

Такий контраст між м'якою формою (святкова листівка) та твердим змістом (мілітарний опір) є визначальною рисою зразків пропаганди по обидва боки кордону.

3.4 Додаткові факти

Під час дослідження було знайдено факт, який, у контексті цієї роботи, видається не лише цікавим, але й певною мірою символічним збігом. Варто наголосити, що 4 автори, яких згадано в розділі №3, були обрані радше випадково, без попереднього наміру чи спеціального добору. Серед можливих художників, які могли би потрапити до списку, існувала значна кількість інших імен, проте саме ці митці опинилися в центрі уваги. Натомість остаточний вибір зупинився на 4 художниках — Мироні Левицькому, Мироні Білинському, Василеві Залуцькому та Едварді Козаку. І саме цей факт, що вони були залучені до створення серії з 40 листівок у період їхнього перебування в таборах ДіПі в 1947–1948 роках, виявився несподіваним і водночас надзвичайно показовим.

Видавництво Cooperative Ukrainian Scouting Plast, з нагоди 35-ї річниці Пласту (української скаутської організації), ухвалило рішення випустити серію листівок, які мали на меті привітати членів організації з ювілейною датою. Ці листівки виконували не лише декоративну чи святкову функцію, але й були своєрідним символом культурної тяглості та єдності українців у післявоєнний час. І саме ті 4 художники виступили ілюстраторами цієї серії, що додає значення їхній творчій діяльності. Серед усієї серії 9 листівок мали виразний різдвяний характер (5 з них належать авторству Едварда Козака (Рис. 3.4.1; 3.4.2; 3.4.3; 3.4.4; 3.4.5), що ще більше підкреслює важливість теми духовності та традицій у складних умовах життя біженців.

Період таборів ДіПі — це короткий, але надзвичайно важливий момент у повоєнній історії Європи, який тривав фактично до початку 1950-х років. Табори розташовувалися на території переможеної Німеччини та Австрії, і саме там жили, працювали та намагалися зберегти свою культуру мільйони біженців і переміщених осіб із різних країн. Серед них були й вихідці з Галичини та всієї України, що робить цей контекст особливо значущим для нашого дослідження.

У фінальному підрозділі магістерської роботи виникає потреба звернути увагу й на інших художників, які не були детально розглянуті під час аналізу їхньої творчості. Зокрема, варто нагадати ім'я Святослава Гординського, 1906 року народження. Гординський народився в Коломиї, а вже 1927 року закінчив мистецьку школу Новаківського. Відтак, у 1931 році він заснував Асоціацію незалежних українських митців (АНУМ), що стало важливим етапом у розвитку українського мистецького середовища. В контексті цієї роботи особливо цікаво згадати його різдвяну серію з 4-х робіт (Рис. 3.4.6; 3.4.7; 3.4.8). Хоча рік видання не вказаний, одна з листівок має підписану дату «1 січня 1950 року», що дозволяє зробити висновок: їх було видано в повоєнний період, не пізніше 1950-го року. Видавцем виступив «Український книгар» у Лондоні, а зберіг для нас ці матеріали Ігор Павлишин у своєму архіві.

Ця серія є цікавою та показовою тим, що вона добре демонструє два питання, які, можливо, не були до кінця розкриті в ході дослідження. По-перше, визначити точну кількість листівок у серіях, у тому числі й у цій, зазвичай дуже складно. Часто відомо лише про кілька екземплярів, а згодом знаходять нові. Не варто забувати й про ті листівки, які залишаються схованими у фондах музеїв чи закритими серед речових доказів у сховищах СБУ. На сьогодні нам відомо про існування 4 листівок, але цілком можливо, що їх було більше.

По-друге, ця серія демонструє приклад, який добре ілюструє поняття «мілітарні листівки». Адже лише одна поштівка (Рис. 3.4.9) з усієї серії містить зображення озброєних вояків у військовій уніформі, що підкреслює специфіку жанру та його відмінність від інших різновидів ілюстрованих поштівок. Таким чином, навіть невелика серія робіт Гординського дозволяє краще зрозуміти особливості української графіки повоєнного періоду та її роль у формуванні культурної пам'яті.

ВИСНОВКИ

Огляд результатів цього дослідження оприявнює той факт, що розвідка візуальної пропаганди періоду визвольних змагань потребує значно детальнішої

та ґрунтовнішої обробки. Для цього необхідно залучати набагато більше відкритих джерел, оскільки на сьогодні часто складно отримати якісні зразки візуальної пропаганди. Більшість цих цінних поліграфічних матеріалів було заховано ще радянською владою і досі перебуває у закритих фондах музеїв та архівах Служби Безпеки України. Там вони, на жаль, були радше речовими доказами у справах проти «буржуазних націоналістів», ніж звичайними вітальними листівками чи мистецькими творами.

Наразі важко припустити, коли весь цей величезний масив української поліграфії стане повністю доступним для дослідників, але ми маємо надію, що поступово для нас відкриється справжнє багатство українського художнього доробку та краса листівкової ілюстрації українських авторів.

Як би там не було, поштова листівка пройшла величезний історичний шлях і зараз, безумовно, немає тієї гострої політичної та емоційної цінності, яку вона мала тоді, коли радянська машина намагалася знищити зародки української державності одразу після Другої світової війни. Це стосується навіть не кажучи про так звану золоту еру листівки, яка фактично закінчилася у середині 20-го століття. Відповідно, зараз, маючи історичну дистанцію, ми маємо змогу раціональніше й об'єктивно оцінити ці зразки, не маючи значних упереджень і не відчуваючи безпосереднього тиску обставин.

За таких умов стає абсолютно зрозуміло, чому друкована листівка займала таке важливе та стратегічне місце в ту нелегку пору. Стає зрозуміло, що вона була дуже добрим, оперативним носієм коротких національних гасел. Вона була носієм теплих святкових моментів, які слугували важливим нагадуванням про дім, родину, рідний край, а також про незбуті державні починання.

Відповідно, надзвичайно важливим є оцінити доробок майстрів поштових карток, які плідно й самовіддано працювали і створювали витончені ілюстрації та високоякісну літерацію для листівок. І це стосується не лише відомих майстрів, варто завжди пам'ятати про ту важливу організаційну роботу, яку провадила УГВР (Українська Головна Визвольна Рада) в еміграції. Ця діяльність надала можливість митцям працювати, заробляти гроші та бути

побаченими у своїх роботах, і не лише їхніми сучасниками, а й нами — через 80 років після тих подій.

Не зважаючи на те, що підпілля у вигнанні не завжди розкривало деталі авторства з міркувань безпеки, є велике сподівання, що спільними зусиллями дослідників буде розшифровано їхні справжні імена і вони отримають свою заслужену згадку в історії українського мистецтва.

Але і відомих митців є досить багато. Декого з них знають більше, декого менше, і важливо частіше згадувати їхні імена в наукових публікаціях та мистецтвознавчих дослідженнях, зокрема, піднімати з забуття постать маловідомого Василя Залуцького (Оробця).

Помітно, що у цих майстрів візуальної пропаганди дуже подібні долі: вони народилися в Україні на зламі 19-го і 20-го століть. Всі вони пережили Першу Світову війну і згодом були змушені покинути територію України і Галичини під час або після Другої Світової війни. Були вимушені творити у важких умовах таборів для переміщених осіб, а згодом і за океаном. Проте до самої смерті вони продовжували бути українцями, вірити в ідеї української держави і створювати прекрасні зразки візуального мистецтва, навіть коли збройна боротьба згасла і з листівок почали поступово зникати вояки УПА в уніформі.

Аналіз їхньої творчості дав чітко зрозуміти, що українське мистецтво ніколи не було відірваним від світового історичного та мистецького контексту. Воно в ньому перебувало завжди і буде перебувати, бо творчість потребує постійного натхнення, яке митці черпають із різноманітних джерел минулого. Роботи кожного митця мають виразний слід його життєвої історії. Таким чином, стає зрозуміла тяглість українського мистецтва часів Другої Світової війни, його органічний зв'язок із минулим і важливість для нашого теперішнього.

Відповідно до завдань дослідження вдалося зібрати багато матеріалу. Хоча, очевидно, що його ще дуже багато в фондах і закритих колекціях. Під час дослідження було також проведено порівняльний аналіз і вдалося довести існуючі запозичення авторів. Так само встановити джерела натхнення в поліграфії попередніх епох.

Важливим є факт, що українські майстри, ймовірно, запозичували з плакатів Вермахту та СС. Але вони так само запозичували з плакатів Австрійської армії, Фінської, Бельгійської Американською. Важлива деталь дослідження відкриває саме зануреність майстрів в світовий контекст. Вони дивилися на приклади такої графіки і створювали подібне. Безумовно зараз воно має інше значення і нам би не хотілося бачити подібність в роботах з німецькими авторами часів Другої Світової війни. Але на той час таке запозичення не мало того сенсу, що має зараз.

Проведене дослідження підтверджує, що візуальна пропаганда періоду визвольних змагань є недостатньо вивченим масивом культурної спадщини, оскільки значна частина цінних поліграфічних матеріалів (листівок) досі залишається недоступною для дослідників у закритих фондах архівів та музеїв. Ці листівки, які раніше розглядалися владою як речові докази, тепер, з історичної дистанції, можуть бути об'єктивно оцінені як важливі мистецькі твори та стратегічні засоби комунікації.

Листівка займала ключове місце, слугуючи оперативним носієм національних гасел та емоційним нагадуванням про дім для підпілля та діаспори. Надзвичайно важливим є вшанування доробку майстрів (відомих та невідомих), які, не зважаючи на вигнання та тяжкі умови, продовжували створювати високоякісне візуальне мистецтво, зберігаючи українську ідентичність. Аналіз їхньої творчості чітко доводить, що українське мистецтво не було відірване від світового контексту, активно використовуючи міжнародні зразки та стилістичні запозичення, що підкреслює його органічну тяглість та важливість для теперішнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анотований довідник антирадянського руху опору: Івано-Франківська, Хмельницька, Чернігівська області
2. Байцар А. Великодні листівки. url:<https://baitsar.blogspot.com/2020/04/blog-post.html>
3. Байцар А. Великодні листівки ОУН-УПА [Електронний ресурс] / Андрій Байцар. url:https://baitsar.blogspot.com/2017/04/blog-post_18.html
4. Байцар А. Різдвяні листівки УПА та ОУН. Фотоальбом. url:https://baitsar.blogspot.com/2016/12/blog-post_9.html
5. Байцар А. Українські Різдвяні листівки; Довоєнні та Еміграційні. Блог. url:https://baitsar.blogspot.com/2016/12/blog-post_73.html
6. Байцар А. Українські Різдвяні листівки; Мирон Білинський. Блог. url:https://baitsar.blogspot.com/2016/12/blog-post_24.html
7. Бандера С. Слово до Українських Націоналістів-Революціонерів за кордоном / Степан Бандера. Регенсбург : Пресове Бюро ЗЧ ОУН, 1948. – 12 с.
8. Виноградов С. ІНФОРМАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОУН(Б) І УПА СЕРЕД НАСЕЛЕННЯ ОКУПОВАНОЇ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ
9. Вятрович В. Армія безсмертних: Повстанські світлини / Володимир Вятрович. – Львів : Літопис, 2002. – 256 с.
10. Вікіпедія. Стаття про Едварда Козака. url:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BA_%D0%95%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
11. Вікіпедія. Стаття про Мирона Левицького. url:
http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD_%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9
12. В'ятрович В. УПА — історія нескорених / Володимир В'ятрович, Руслан Забілий. – Львів : Центр досліджень визвольного руху, 2011. – 128 с.

13. Геллер С., Кваст С. Графічні стилі: Від вікторіанців до хіпстерів / Стівен Геллер, Сеймур Кваст; Переклад з англ. Журавльова О., Пінчук Д. Київ: ArtHuss, 2019. 296 с. (Серія креативна кар'єра)
14. Графіка в бункрах УПА: альбом дереворитів, виконаних в Україні в роках 1947—1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича “Бей-Зота” та його учнів / [за ред. Дмитра Баглая, Петра Мегика і Льва Шанковського]. Филадельфія : Пролог, 1952. — 69 с.
15. Даревич Д. Мирон Левицький. – Торонто, 1985. – 128 с.
16. Енциклопедія історії України. Типові статті: для авторського колективу / Упоряд. С. В. Кульчицький [та ін.]; Відп. ред. В. А. Смолій. НАН України. Інститут історії України. Київ: [б. в.], 1999. 86 с.
17. Забілий Р. Друже командире, бажаю вам веселих свят!
url:<https://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/19/16674/>
18. І. В. Бугаєвич. Українські листівки та філокартія : нотатки колекціонера. Київ: Мистецтво, 1971. —90 с. іл. 22 см.
19. Іщук О., Марчук І. Життя і творчість ніла Хасевича. Торонто — Львів. Видавництво Літопис УПА 2011
20. Киричук, Ю. Історія УПА [Текст] / Ю. Киричук ; відп. за вип. П. Маленький ; ред. Б. В. Проник. — Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ управління по пресі, 1991. — 68 с.
21. Клименко О. Грошові документи ОУН (бофони) 1929-1954 рр. Тернопіль: Навчальна книга “Богдан”. — 336 с.
22. Ковтун В., Полегенький С. Країна у поштовій листівці видавництв Якова Оренштайна. Коломия : Вік, 2004. —225 с. іл. 31 см.
23. Ковтун В. К56 Золота доба коломийської листівки. Коломия: Вік, 2010 — 64 с.+XVI с. іл.
24. Козак Е. Комплект листівок На тему українських народних пісень 1949
25. Купчик, К. Ніл Хасевич — творець бойової графіки УПА [Текст] /К. Купчик // Вісник Книжкової палати. — 2020. — № 11. — С. 42—44.

- 26.Лаврук Н. "Українські листівки до свят початку ХХ століття: мистецтвознавчий огляд".
- 27.Лернатович О. А зброєю стало перо // За вільну Україну, 1942. 4 серпня.
- 28.Листівки Української Повстанської Армії / [упорядкув. та прим. М. Гримич, Б. Малини]; за ред. М. Гримич. К. : Дуліби, Торонто: Літопис УПА, 2008
- 29.Малюга В.М. Антифашистська інформаційно-пропагандистська діяльність ОУН-УПА в 1941–1944 рр. Історія слов'янських народів: дослідження актуальних проблем. К., 2005. Вип. 8. С. 144–156.\
- 30.Мизак Н. С. Повстанська муза: Повстанська творчість про визвольну боротьбу ОУН, УПА за Українську Самостійну Соборну Державу (1942–1960 рр.) / Н. С. Мизак. – Київ : Букрек, 2011. – 284 с.
- 31.Можина М. Графічні роботи Мирона Левицького. Рентафонт. url:<https://rentafont.com.ua/blog/znadibky-Istorychni/myron-levytskyi>
- 32.ОУН в світлі постанов Великих Зборів, конференцій та інших документів з боротьби 1929–1955: зб. документів. Париж, 1955. 371 с.
- 33.Папенко Є. М. Український сокільський рух у Галичині (1890 – 1930-ті рр.)
- 34.Підпільна графіка ОУН, УПА у боротьбі Українську Самостійну Соборну Державу: монографія [додаток до серії “За тебе, свята Україно”. Книга тринадцята]. Нестор Мизак. Чернівці:Чернівецький нац. ун-т, 2015.-328с. іл.
- 35.Романишин Ю. Друкована пропаганда ОУН і УПА на західноукраїнських землях: форми, методи, напрями (40–50-ті рр. ХХ ст.). Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2005. – 198 с.
- 36.Романишин Ю.О. Пропагандистська діяльність ОУН – УПА 40 – 50-х рр. ХХ ст. як факт історії боротьби за незалежність України // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. Львів, 2001. Вип. 9. – С.222 – 229.
- 37.Романишин Ю.О. Пропагандистська діяльність ОУН - УПА в період Другої світової війни в Україні // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. Львів, 2000. Вип. 8. – С.377– 384.

38. Рудлінг П. А. ОУН і УПА: дослідження про створення «історичних» міфів / П. А. Рудлінг, Т. Д. Шнайдер, Г. Россолінський-Лібе. Київ: Золоті Ворота, 2016. – 312 с.
39. Різдвяні листівки УПА. ФОТО / Історична правда. <https://www.istpravda.com.ua/artefacts/2011/01/7/12354/>
40. Різдвяні та новорічні листівки України. url: <https://ukrcy.news/2023/12/26/rizdvanyi-ta-novorichni-lystivky-ukrayiny/>
41. Сварник І., До історії української великодньої листівки. Львівська обласна універсальна наукова бібліотека, 10 квітня 2015 / url: <https://lounb.org.ua/index.php/links-mainmenu-23/books/495-pasha15>
42. Сов'як П. Таборіві листівки: маловідома творчість в'язнів сталінських таборів. Дрогобич : Посвіт, 2018. —55 с. іл. 20 см.
43. Станиславівська округа ОУН : документи і матеріали 1945-1951. Торонто — Київ. Видавництво Літопис УПА 2013
44. Стасюк О. Видавничо-пропагандивна діяльність ОУН (1941–1953 рр.) / Олександра Стасюк. – Львів : Центр досліджень визвольного руху, 2006. – 144 с.
45. Стефанчук У. П'ятдесят років діаспорної листівки. url: <http://uamoderna.com/blogy/ustina-stefanchuk/postcards>.
46. Стефанчук У. П'ятдесят років діаспорної листівки. Україна Модерна. Міжнародний Інтелектуальний Часопис. 08.02.2017
47. Стех М.-Р. Контур і слово (3). Мирон Левицький // Український журнал. – Торонто, 2008. – №1. – С. 56–57.
48. Ташкевич М. Едвард Козак — справжній козак української сатири та карикатури. url: <https://photo-lviv.in.ua/edvard-kozak-spravzhniy-kozak-ukrainskoi-satyry-ta-ka-rykatury/>
49. Терещук Г. Як вітали з Різдом наприкінці ХІХ – початку ХХ століть? Колекція різдвяних листівок. 2022 р.

- 50.Хто ми без нас самих? Історія різдвяної листівки в Україні. Колонка дизайнерки Олександри Корчевської-Цехош
- 51.Шейко О.. Мирон Левицький, або довга дорога додому // Фотографії старого Львова. — 2019.
- 52.Шпакович Н. РІЗДВЯНО-НОВОРІЧНА ЛИСТІВКА ЯК ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА. (до історії створення художньої поштової картки). 2021 р.

ДОДАТКИ



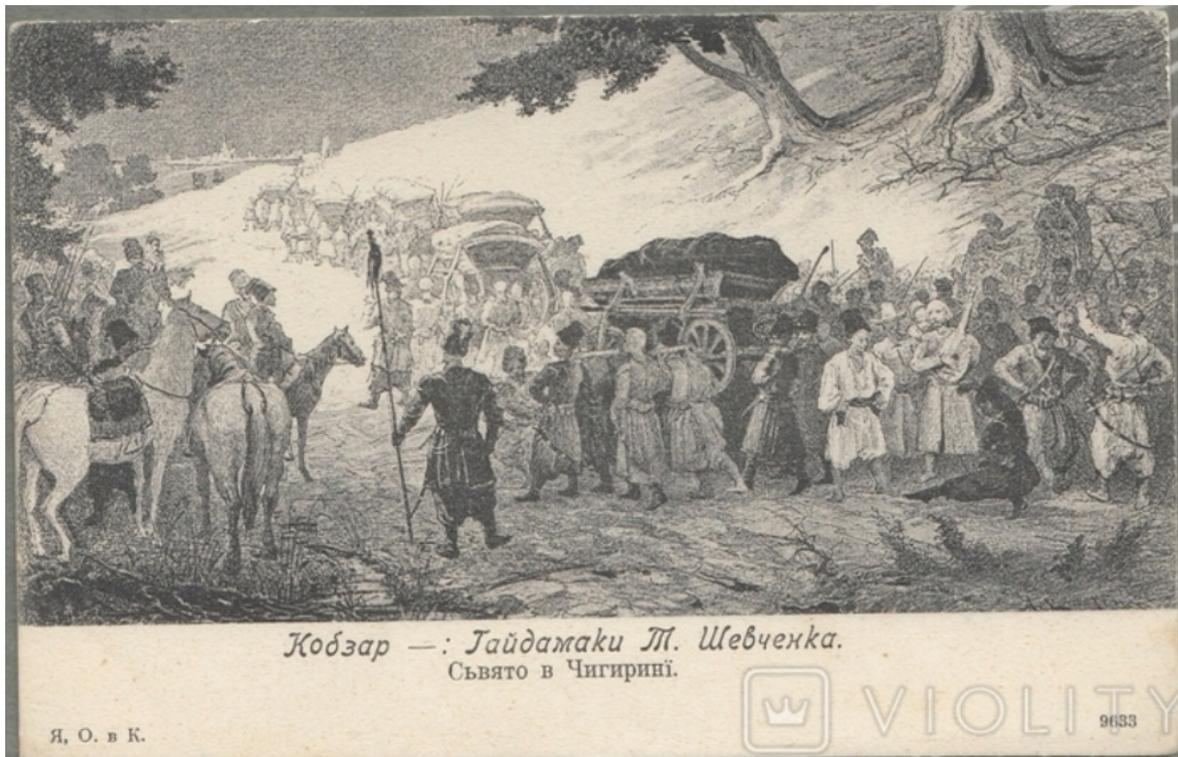
(Рис. 1.2.1) Друкарська машинка Миколи Крайника, Долинський краєзнавчий музей.



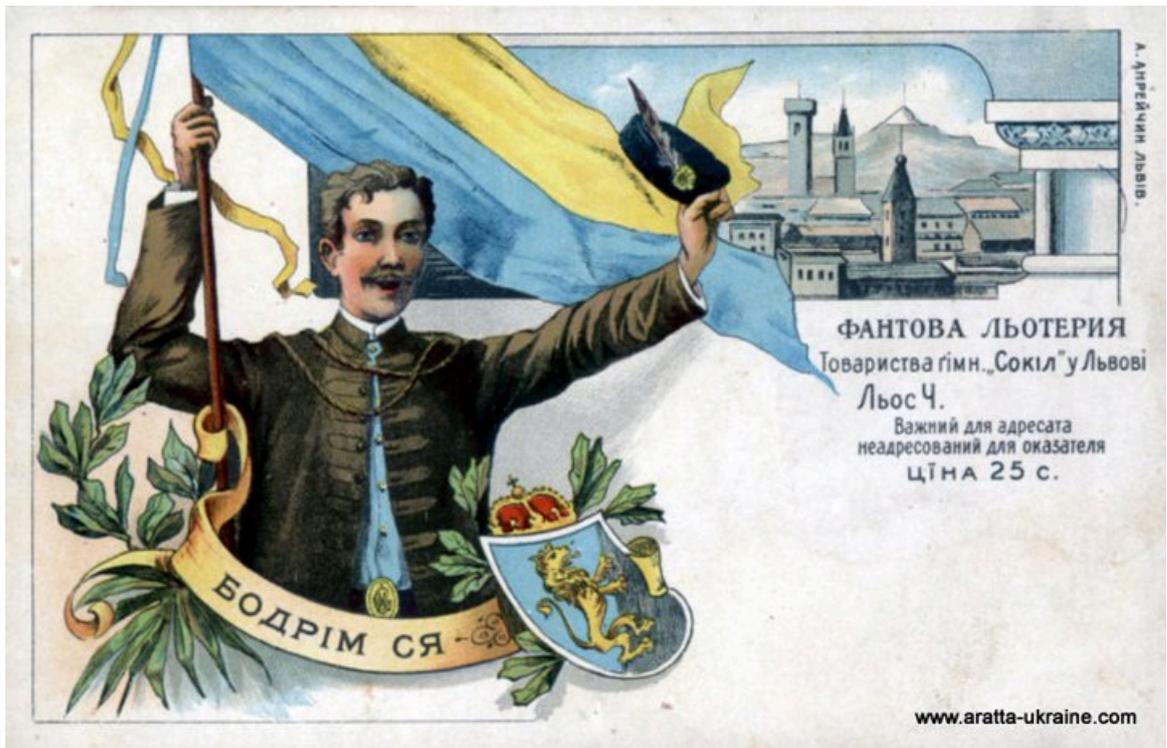
(Рис. 1.2.2) Ротатор М. Крайника для множення видань.



(Рис. 2.1.1) Листівка з зображенням ринку у Коломиї. Яків Оренштайн.



(Рис. 2.1.2) Листівка з серії «Гайдамаки» Яків Оренштайн, Коломия, 1902 рік.



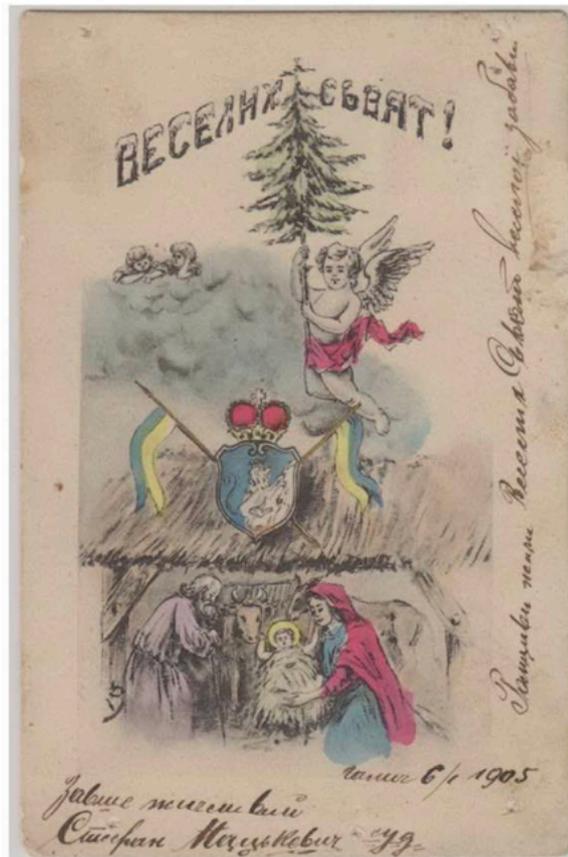
(Рис. 2.2.1) Лотарейна листівка Сокола.



(Рис. 2.2.2) Листівка з зображенням Січових Стрільців.



(Рис. 2.2.3) Листівка сокола з зображення сокілки.



(Рис. 2.3.1) Святкова листівка, 1905 рік.



(Рис. 2.3.2) Святкова листівка. «Салон польських художників», 1910 рік.



(Рис. 2.3.3) Листівка 10-20 з використанням тиснення та золотистої фольги. 1920, Прага, видавництво «U. Plichta».



(Рис. 2.3.4) Малюнок Осипа Куриласа. Вид-во «Українська Преса» у Львові. 1939 рік.



(Рис. 3.1.1) Кустарна Різдвяна листівка. Дата і автор невідомі.



(Рис. 3.1.2) Різдвяна листівка з підписом Буй-Тура, провідника ОУН Романа Щипанського. Архів ЦДВР. Львівщина, 1951 рік.



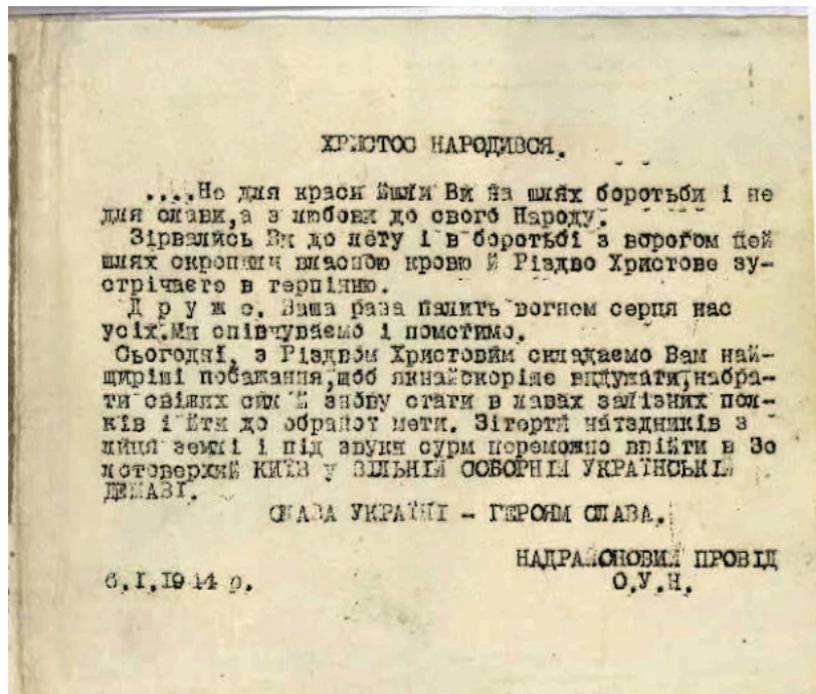
(Рис. 3.1.3) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білінського.



(Рис. 3.1.4) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білінського.



(Рис. 3.1.5) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білинського.



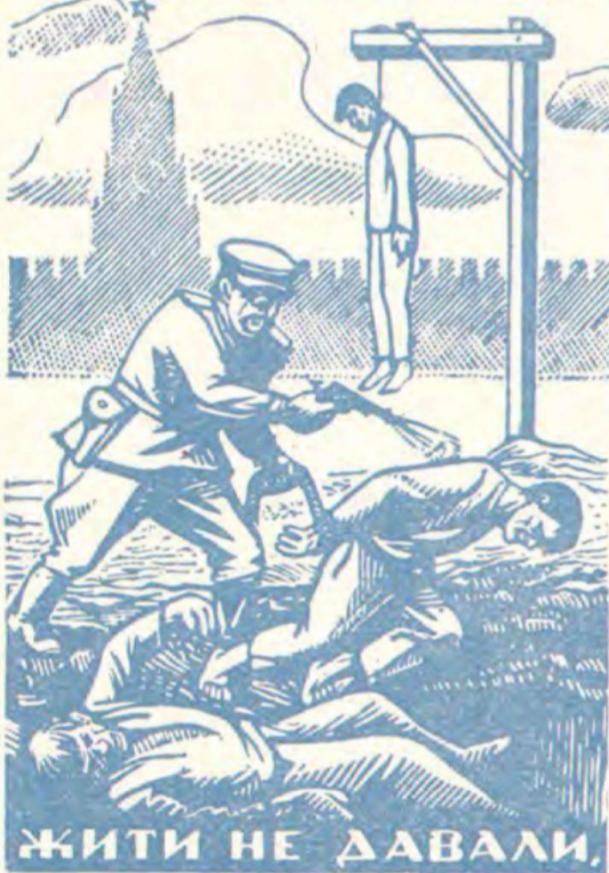
(Рис. 3.1.6) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білинського.



(Рис. 3.1.7) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білинського.

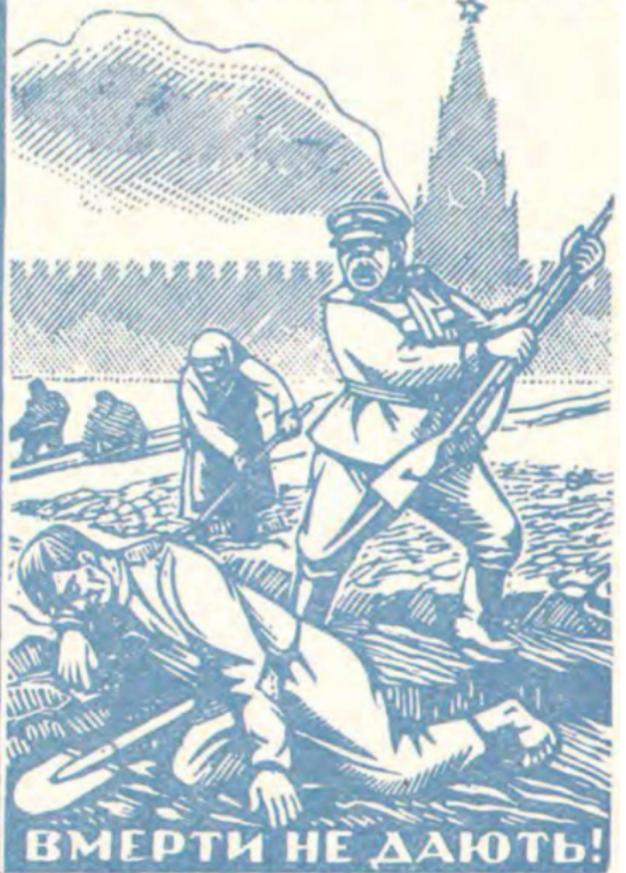
КАРУ СМЕРТИ В СССР СКАСОВАНО, ЗАМІНЮЮЧИ ЇЇ НА 25 ЛІТ КАТОРГИ

ПЕРЕД СКАСУВАННЯМ



ЖИТИ НЕ ДАВАЛИ.

ПІСЛЯ СКАСУВАННЯ



ВМЕРТИ НЕ ДАЮТЬ!

(Рис. 3.1.8) Дереворит «Свирида». 1949.



(Рис. 3.1.9) Гравюра на целюльоді. Виконав «Артем». 1949 рік.



(Рис. 3.1.10) Дереворит «Мирона». 1949 рік.



(Рис. 3.1.11) Графічний малюнок «Неплюя».



(Рис. 3.1.12) Тиражована карикатура «Сталін – кат народів».



(Рис. 3.1.13) Тиражована карикатура «Так є: Так буде:».



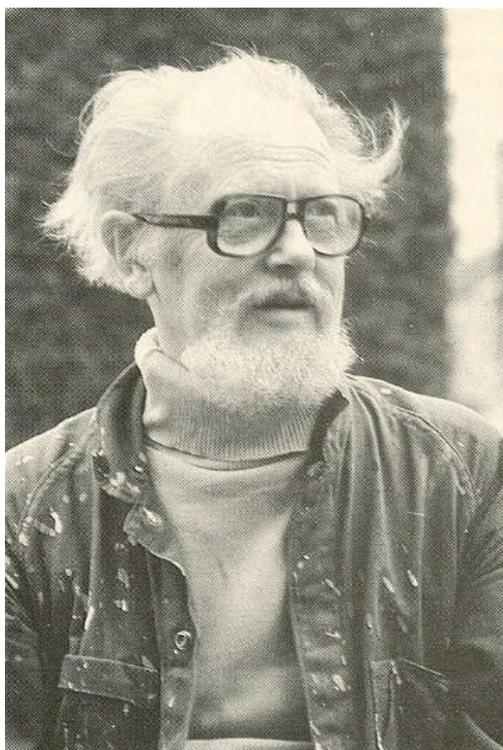
(Рис. 3.1.14) Дереворит Степана Радиша Івано-Франківський обласний музей визвольної боротьби.



(Рис. 3.1.15) Дереворит Ніла Хасевича. 1948 рік.



(Рис. 3.1.16) Дереворит Ніла Хасевича з гаслом «Воля народам! Воля людині!». 1949 рік.



(Рис. 3.2.1) Фото Мирона Левицького.



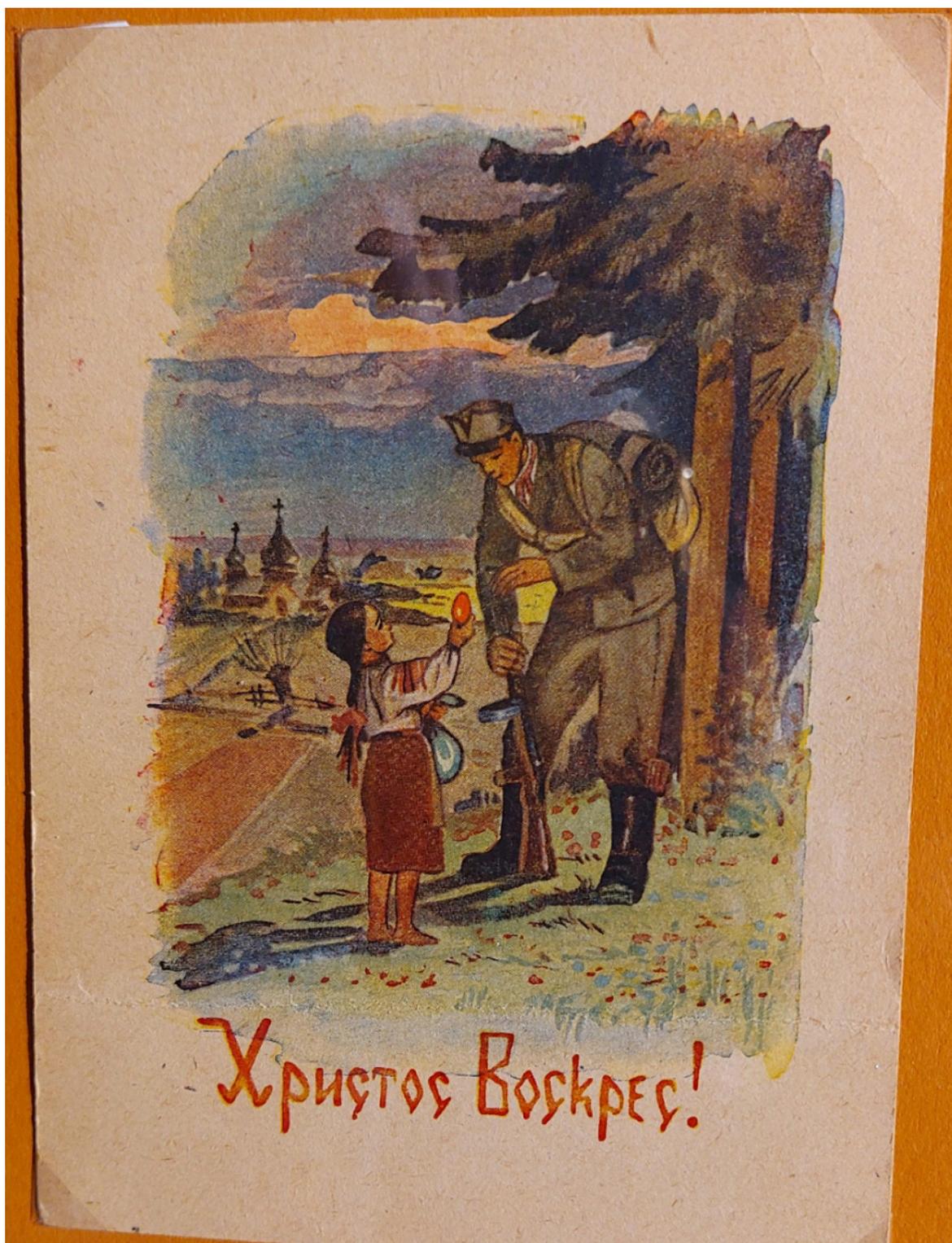
(Рис. 3.2.2) Фото Едварда Козака.



(Рис. 3.3.1) Листівка Мирослава Крука, .



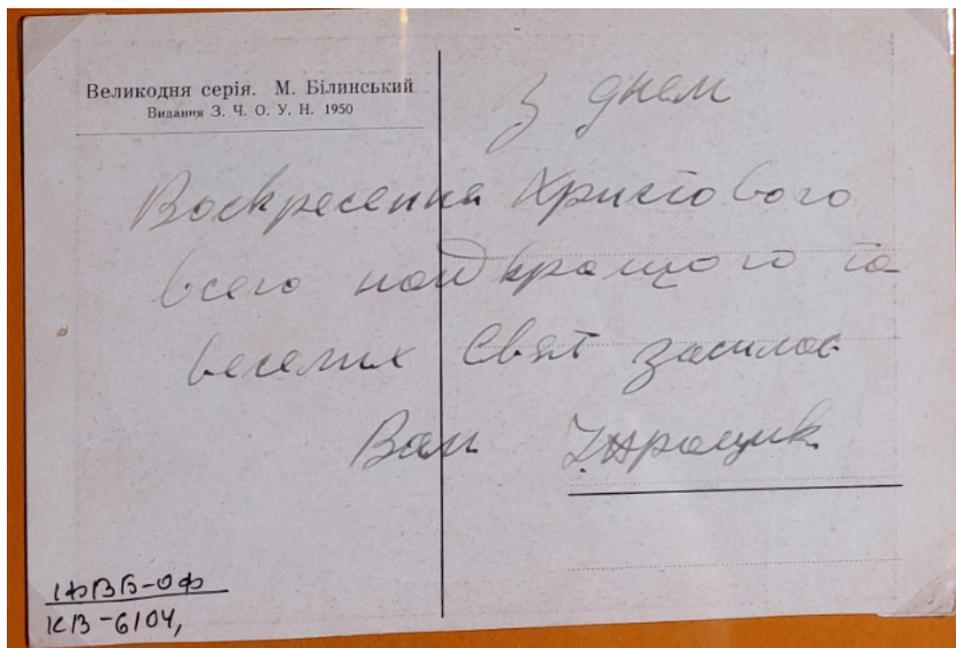
(Рис. 3.3.2) Німецька марка, 1914 рік.



(Рис. 3.3.3) Листівка, ймовірно, авторства Мирона Білінського.



(Рис. 3.3.4) Ідентифікована листівка авторства Мирона Білинського.



(Рис. 3.3.5) Ідентифікована листівка авторства Мирона Білинського. Зворот.



(Рис. 3.3.6) “Help The Fatherless Children of France” («Допоможіть французьким дітям без батька»), LIFE, 1917 рік



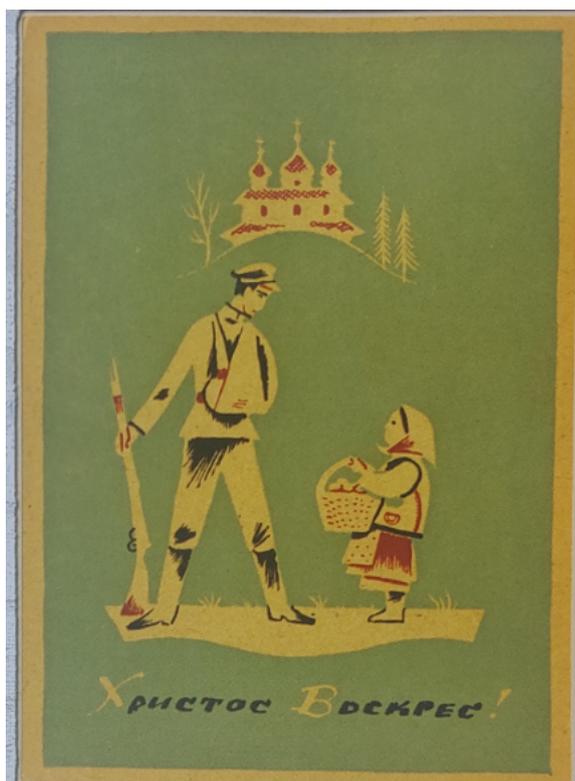
(Рис. 3.3.7) Плакат “Help Him Win by Saving and Serving”, США, 1918 рік.



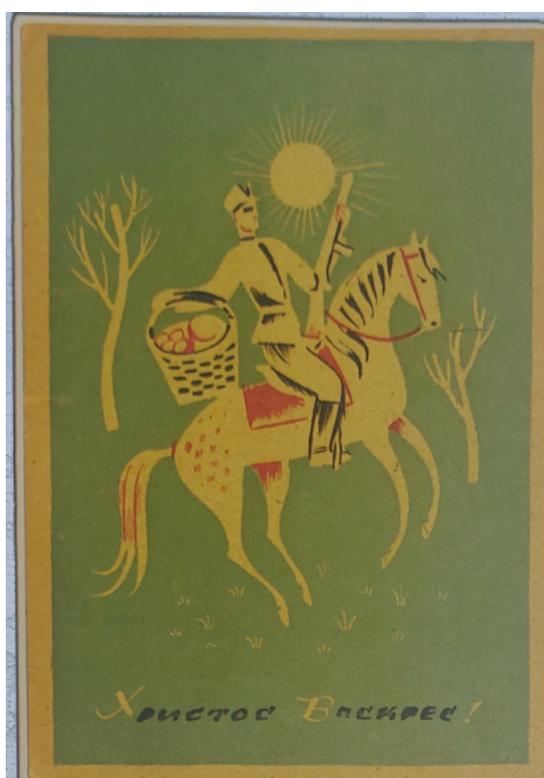
(Рис. 3.3.8) Листівка М. Білінського з подібним сюжетом, 1950 рік.



(Рис. 3.3.9) Друга листівка з Великодньої серії з ініціалами, 1950 рік.



(Рис. 3.3.10) Дівчинка з повстанцем. Великодна листівка Едварда Козака, 1947 рік.



(Рис. 3.3.11) Вояк на коні з кошиком .



(Рис. 3.3.12) Листівка Едварда Козака з Христом, 1947 рік.



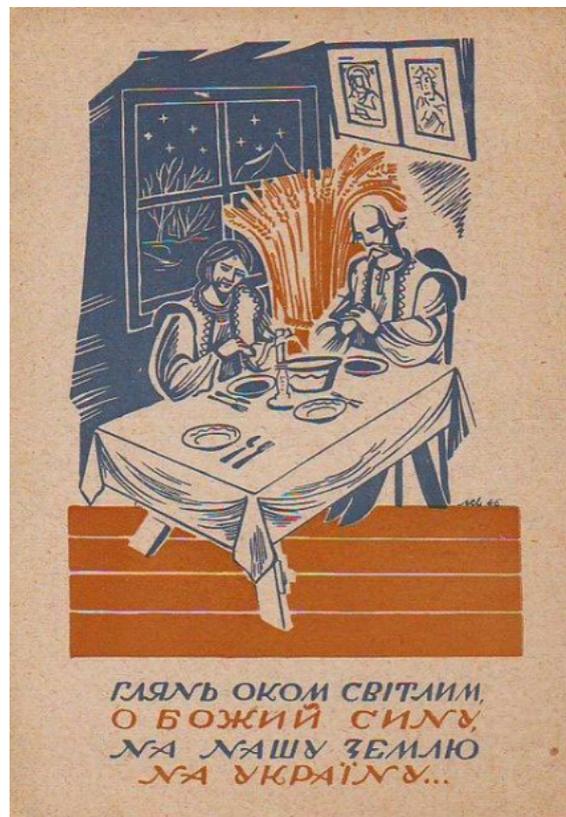
(Рис. 3.3.13) Українські повстанці в засідці. Василь Залуцький.



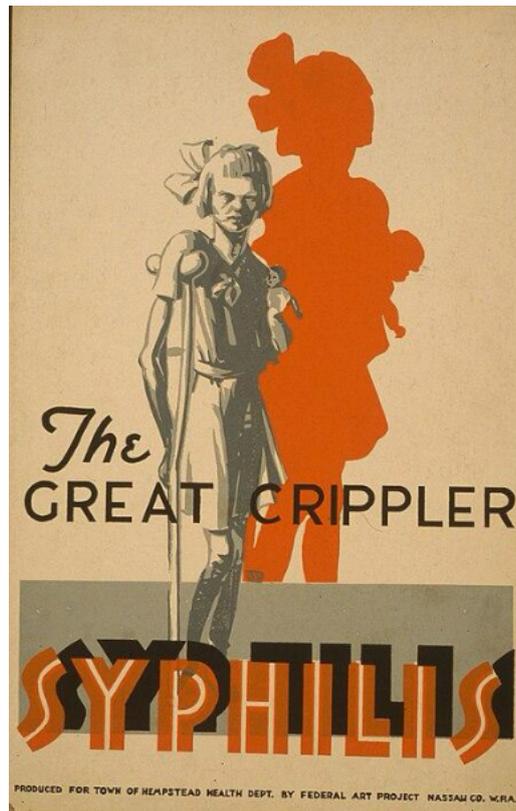
(Рис. 3.3.14) Наші браві Штирійці і Карантійці в горах Тиролю, 1916 рік.



(Рис. 3.3.15) Різдвяна листівка, Мирон Левицький, 1946 рік.



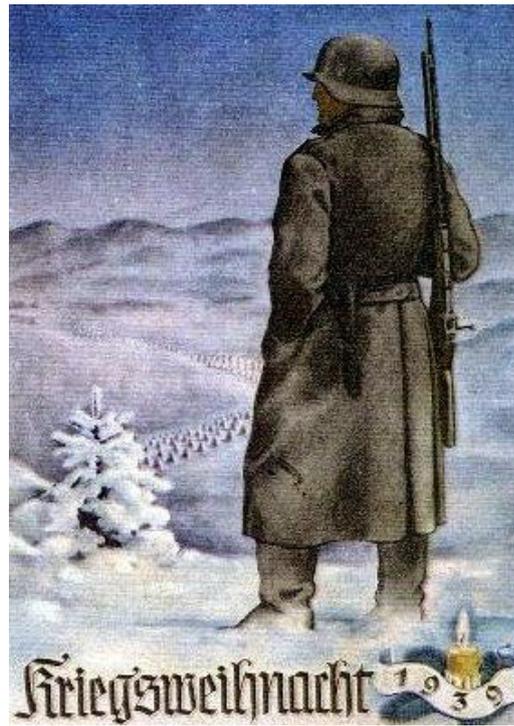
(Рис. 3.3.16) Різдвяна листівка, Мирон Левицький, 1946-1947 рік.



(Рис. 3.3.17) Американська агітаційна листівка, 1937 рік.



(Рис. 3.3.18) Різдвяна листівка, Мирон Левицький, 1948 рік.



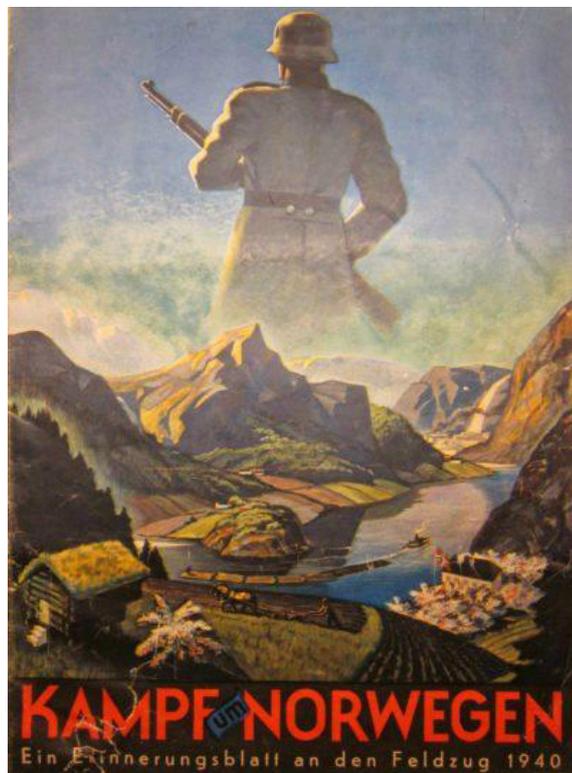
(Рис. 3.3.19) Німецька різдвяна листівка, 1939 рік.



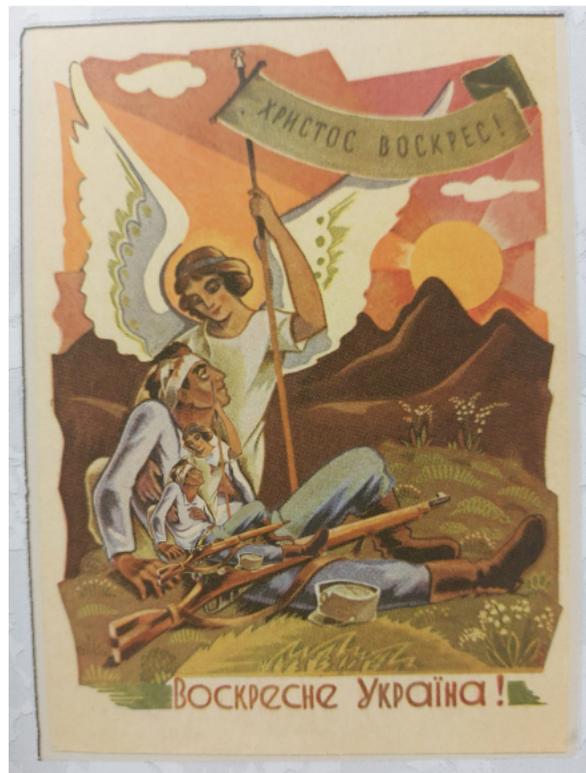
(Рис. 3.3.20) Німецька Різдвяна листівка, 1939 рік.



(Рис. 3.3.21) Різдвяна листівка УГВР, 1947 рік.



(Рис. 3.3.22) Обкладинка «Kampf um Norwegen», 1940 рік.



(Рис. 3.3.23) Листівка УГВР, 1952 рік.



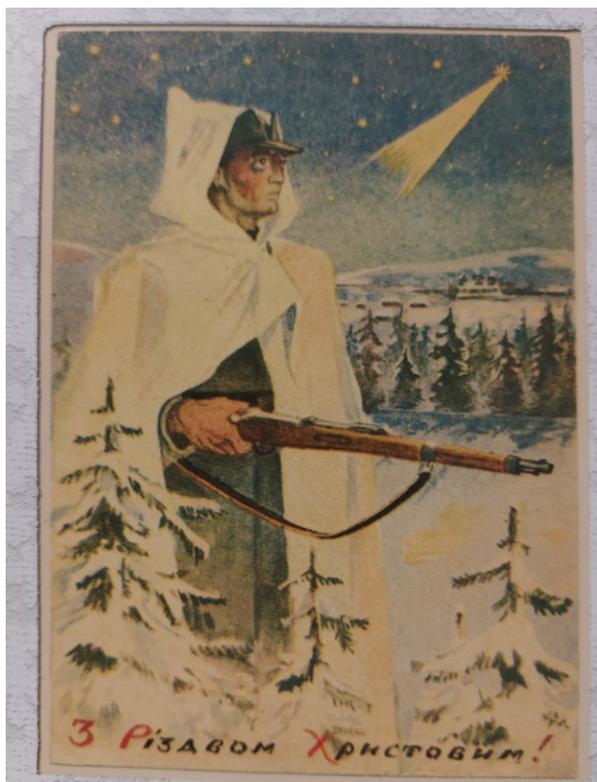
(Рис. 3.3.24) Бельгійська листівка Червоного Хреста, 1915 рік.



(Рис. 3.3.25) Ілюстрація з італійського журналу, 1933 рік.



(Рис. 3.3.26) Новорічна ОУНівська листівка, 1950 рік.



(Рис. 3.3.27) Різдвяна листівка з повстанцем у маскхалаті, кінець 40-х.



(Рис. 3.3.28) Британська поштова марка «Finlandia Invicta».



(Рис. 3.3.29)Листівка з зображенням криївки. Юрій Костів.



(Рис. 3.3.30) Інтер'єр криївки. Адріан Гіл.



(Рис. 3.3.31) Жінка в дверях. Вільгельм Хамершой.



(Рис. 3.4.1) Різдвяна серія листівок Едварда Козака присвячена 35-річчю Пласту.
Cooperative Ukrainian Scouting Plast, 1947-1948



(Рис. 3.4.2) Друга різдвяна листівка Едварда Козака з серії



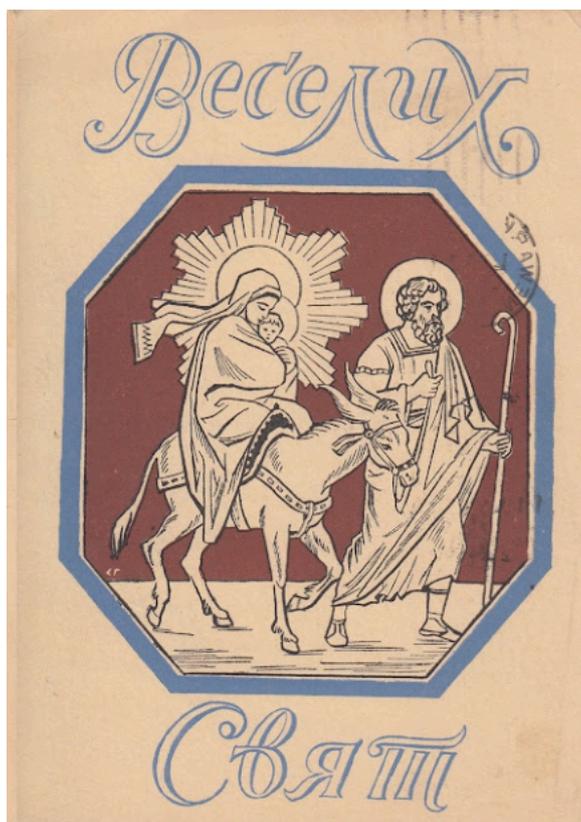
(Рис. 3.4.3) Третя різдвяна листівка Едварда Козака з серії



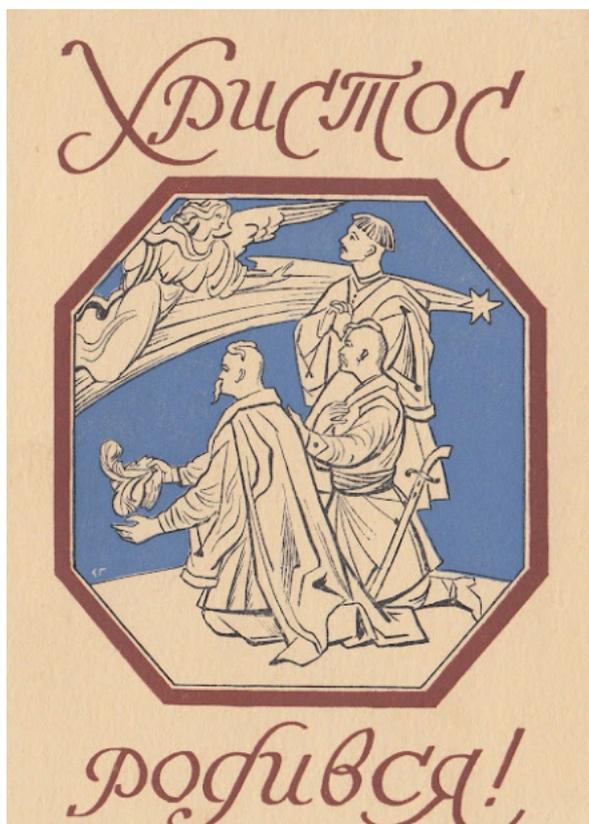
(Рис. 3.4.4) Четверта різдвяна листівка Едварда Козака з серії



(Рис. 3.4.5) П'ята різдвяна листівка Едварда Козака з серії



(Рис. 3.4.6) Серія Різдвяних листівок Святослава Гординського, листівка I



(Рис. 3.4.7) Серія Різдвяних листівок Святослава Гординського, листівка II



(Рис. 3.4.8) Серія Різдвяних листівок Святослава Гординського, листівка III



(Рис. 3.4.9) Серія Різдвяних листівок Святослава Гординського, листівка IV (мілітарна)