

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

ІЛЬНИЦЬКА ОКСАНА ВІКТОРІВНА

КНИЖКОВА ГРАФІКА МАРІЇ КОТЛЯРЕВСЬКОЇ 1920–1980 РОКІВ

Диплом здобувачки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

ОПП «Мистецтвознавство»

Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації / мистецтвознавець»

Науковий керівник
Мельничук Л. Ю.,
доцент, кандидат
мистецтвознавства

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

АНОТАЦІЯ

Ільницька О. Книжкова графіка Марії Котляревської 1920 –1980-х років – Кваліфікаційна робота на здобуття першого освітнього рівня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», ОПП «Мистецтвознавство» (на правах рукопису).

Дослідження присвячене аналізу особливостей художньої мови ілюстрацій М. Котляревської 1920–1980-х років у контексті розвитку української книжкової графіки ХХ ст. У роботі простежено становлення авторської манери гравюри мисткині – однієї з останніх представниць школи бойчукістів, під впливом історико-культурних змін у суспільстві. Визначено джерела образів, розкрито художньо-стилістичні особливості книжкової гравюри М. Котляревської та узагальнено значення спадщини художниці для українського мистецтва.

Ключові слова: книжкова графіка, ілюстрація, бойчукізм, М. Котляревська, соціалістичний реалізм, І. Падалка.

ABSTRACT

Ilnytska, O. Maria Kotlyarevska's Book Illustrations from the 1920s to the 1980s – Qualification work for a Bachelor 's degree in specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration», field of study 02 «Culture and Art», Educational and Professional Program «Art History» (Manuscript).

This study examines the distinctive features of the artistic language of M. Kotlyarevska's illustrations from the 1920s to the 1980s within the context of the development of Ukrainian book illustration in the 20-th century. The work traces the development of the artist's distinctive engraving style – as one of the last representatives of the Boychuk school, under the influence of historical and cultural changes in society. The sources of her imagery are identified, the artistic and stylistic features of M. Kotlyarevska's book engravings are explored, and the significance of the artist's legacy for Ukrainian art is summarised.

Keywords: book graphics, illustration, Boychukism, M. Kotlyarevska, Socialist Realism, I. Padalka.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Аналіз джерел	8
1.1. Розвиток книжкової графіки в Україні у 1920–1980-х роках.....	8
1.2. Українські мистецтвознавці про книжкову графіку	
М. Котляревської.....	23
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. Творчість М. Котляревської та її значення для українського мистецтва.....	33
Висновки до Розділу 2.....	44
РОЗДІЛ 3. Художні особливості книжкової графіки М. Котляревської	
.....	45
3.1. Джерела сюжетів та образів книжкової графіки художниці	
.....	45
3.2. Художньо-стилістичні особливості книжкової ілюстрації М. Котляревської 1920–1980-х років	52
Висновки до Розділу 3.....	61
ВИСНОВКИ.....	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66
ДОДАТКИ.....	72
Додаток А. Список ілюстрацій.....	72
Додаток Б. Альбом ілюстрацій.....	82
Додаток В. Список книжкових ілюстрацій із архіву Харківського художнього музею.....	121

ВСТУП

Актуальність теми. Книжкова ілюстрація є важливим елементом пояснення тексту книги наочними образами. Завдяки активному тлумаченню друкованого слова, читачеві надається можливість нового розуміння літературного твору. Завдяки візуалізації обраних епізодів ілюстрація найповніше розкриває зміст тексту або окремих його фрагментів. У сфері книжкової ілюстрації поширеною є співпраця письменника і художника, що зумовлює тісний зв'язок ілюстрацій із текстовою частиною видання.

Марія Котляревська (1902–1984) – українська художниця-графік періоду «розстріляного відродження», бойчукістка, яка у творах книжкової графіки, поєднуючи український фольклор, народні традиції із сучасними мотивами, отримала свій неповторний авторський почерк в мистецтві. Оформлення книжок М. Котляревська почала ще зі студентських років – 1926 року. Улюбленою технікою художниці протягом творчого життя залишались ксилографія та ліногравюра – графічні техніки, у яких мисткиня працювала до свого останнього дня. М. Котляревська із великим успіхом оформлювала як дитячі книжки, так і літературні твори українських та закордонних авторів. Особливо вдалимими вважаються ілюстрації до поем І. Котляревського «Енеїда», Т. Шевченка «Катерина», Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка». Водночас майстриня створювала високохудожню станкову графіку та екслібриси, що влучно характеризували особу власника книги або бібліотеки. Актуальність даної роботи зумовлена потребою ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження творчості М. Котляревської, зокрема її художньо-стилістичних рішень у книжковій графіці, джерел образності та місця її спадщини в історії українського мистецтва.

Метою роботи є виявлення особливостей художньої мови в ілюстраціях М. Котляревської у контексті розвитку української книжкової графіки 1920–1980-х років.

Означена мета зумовлює наступні **завдання**:

- проаналізувати мистецтвознавчі джерела, присвячені розвитку української книжкової графіки 1920–1980-х років;
- проаналізувати наукові праці українських і зарубіжних дослідників, що висвітлюють особливості книжкової ілюстрації М. Котляревської;
- оцінити творчість художниці-бойчукістки та її значення для українського образотворчого мистецтва;
- охарактеризувати джерела сюжетів та образів в ілюстраціях художниці;
- розкрити художньо-стилістичні особливості творів книжкової графіки М. Котляревської;

Об'єктом дослідження є книжкова графіка М. Котляревської.

Предметом дослідження є художньо-стилістичні особливості книжкової графіки та витоки формування сюжетів та образів в ілюстраціях М. Котляревської.

Методи дослідження ґрунтуються на принципах історизму та системності. При дослідженні теми використано: історико-культурний метод – для дослідження історичних та культурних процесів в Україні періоду 1920–1980-х років; метод систематизації – для аналізу літературних джерел, присвячених розвитку української книжкової графіки та книжкової ілюстрації М. Котляревської, візуальний – під час аналізу образів в графічних творах художниці, мистецтвознавчий образно-стилістичний аналіз – для дослідження художньо-стилістичних особливостей ілюстрацій М. Котляревської, компаративний метод – дослідження та порівняння характерних ознак творів книжкової графіки художниці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дипломної роботи були опубліковані у трьох тезах доповідей:

Відтворення сучасності в ліногравюрі Марії Котляревської у 20-х роках XX ст. Модернізація та сучасні українські і світові наукові дослідження: матеріали V Міжнародної студентської наукової конференції, м. Полтава, 23 лютого, 2024 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «Укрлогос Груп», 2024. С. 177–179.

Лінорити Марії Котляревської «Жінка з дитиною» та Софії Налепинської-Бойчук «Перед наступом білих». Формування сучасної науки: методика та практика: матеріали VI Всеукраїнської студентської наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 20 грудня, 2024 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «Укрлогос Груп», 2024. С. 468–469.

Книжкова графіка Марії Котляревської у працях українських мистецтвознавців. Науковий простір: аналіз, сучасний стан, тренди та перспективи: матеріали IX Всеукраїнської студентської наукової конференції, м. Вінниця, 19 грудня, 2025 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «Укрлогос Груп», 2025. С. 962–964.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (51 позиція), додатків: додаток А – Список ілюстрацій, додаток Б – Альбом ілюстрацій (87 позицій), додаток В – Список творів книжкової графіки із архіву Харківського художнього музею.

РОЗДІЛ 1

Стан наукової вивченості теми. Аналіз джерел

1.1. Розвиток книжкової графіки в Україні у 1920–1980-х роках

Книжкова ілюстрація як елемент оформлення друкованого видання художнього або науково-популярного, візуально пояснює текст, допомагає зорієнтуватися у змісті книги, краще зрозуміти її та спонукає до завершення процесу читання. Художник-ілюстратор обирає найяскравіші, на його думку епізоди тексту і проявляє всю свою майстерність у зображенні певних образів: зовнішній вигляд персонажів, оточуючого середовища, навколишньої природи. Українська книжкова ілюстрація пройшла складний шлях розвитку – від її першої появи у стародруках до сучасної диджиталізації та нових медіа.

Український дослідник Олексій Роготченко у монографії «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» (2024) проаналізував розвиток книжкової графіки та дослідив творчість українських художників у 1920–1980-х роках під впливом «радянського мистецького тоталітаризму в Україні» [36, с. 2]. Позитивну роль у піднесенні української книжкової графіки відіграло створення у 1922 р. Українського науково-дослідного інституту книгознавства, де серед інших дисциплін, вивчали мистецтво оформлення книги, а у 1924 р. було сформовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті. Друковану продукцію у цей період видавало 49 видавництв, із них менше половини – державні.

Автор монографії означив особливості оформлення титулу книг художниками-графіками у 1920–1930-х роках. Майстри поєднували

елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифти із малюнком: Іван Падалка – в ілюстраціях до поеми Івана Котляревського «Енеїда» (1931) (Рис. 2), Олена Сахновська – до драми Лесі Українки «Лісова пісня» (1930) (Рис. 3).

О. Роготченко звернув увагу на титули Василя Єрмилова, що вирізнялися «класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору» [36, с. 221], а також на оформлення книжок, де художник використовував «брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузькі та широкі лінійки, бордюри» [36, с. 222]. Дослідник відмітив і роботи Анатолія Петрицького, хоча який із книжковою графікою працював епізодично, але у його ілюстраціях простежувалось природне поєднання декоративних і сюжетних елементів, що підкреслювало майстерність художника у цій галузі [36, с. 222].

Як зауважив О. Роготченко, після змін у художній політиці, запроваджених радянською владою, у станковій та книжковій графіці набули поширення образи вождів, політичні гасла та символи радянської епохи. Із другої половини 1930-х років тоталітарний режим СРСР, після так званого періоду «українізації», розгорнув процес знищення прогресивної творчої інтелігенції УРСР. Значних репресій зазнали представники нової мистецької школи Михайла Бойчука. У 1937 р. було страчено самого художника та його провідних учнів: дружину – С. Налепинську-Бойчук, графіків І. Падалку, В. Седяра. Влада переслідували митців, які, з погляду цензури, протиставляли національну культуру радянській, поєднуючи у своїй творчості здобутки українського мистецтва зі світовим культурним надбанням [36, с. 227].

Графічне мистецтво бойчукістів на початку ХХ ст. мало рівень творів відомих світових художників: А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо. Новий мистецький напрям набув розвитку в ілюстраціях учнів і однодумців М. Бойчука, які, спираючись на національні традиції, зверталися до візантійського мистецтва як до першоджерела [36, с. 227]. О. Роготченко

зробив висновок, що у 1920–1930-х роках жінки-художниці особливо вдало користувалися «дереворитом – однією із найскладніших технік у графічному мистецтві» [36, с. 231]. Так в ілюстрації до твору С. Васильченка «Олив'яний перстень» (Рис. 4) С. Налепинська-Бойчук створила «глибинні образи у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажів» [36, с. 230], вдало поєднавши своє захоплення національними ідеями зі співзвучними вподобаннями літератора. У цей період розпочався перехід художниці від книжкової графіки до станкової, про що свідчить графічне оформлення новели Олександра Копиленка «На землю» (1932).

Автор монографії визнав О. Сахновську – ученицю С. Налепинської-Бойчук як видатну творчу особистість у галузі графічного мистецтва. Особливістю кращих робіт художниці кінця 1920-х років «було прагнення до виразної сполуки лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану зі складним, деталізованим другим планом» [36, с. 231]. Цю ознаку демонструє фронтиспіс до драми-феєрії Л. Українки «Лісова пісня» (1929). В оформленні творів М. Гоголя «Ревізор», «Одруження», п'єси «Гравці» мисткиня досягла синтезу простору та часу у змалюванні знайомих літературних сцен. За висновком О. Роготченка, саме О. Сахновська досягла ефекту легкості деревориту, наближаючи його до олівцевого малюнка завдяки бездоганній лінії.

Дослідник наголосив, що особливістю розвитку книжкової графіки у 1930-х роках стала підтримка художниками-бойчукістами політики молодшої радянської держави. У своїх графічних роботах до української прози та поезії митці демонстрували позитивне ставлення до нової влади. Проте багатьох представників школи М. Бойчука було звинувачено у проявах формалізму та буржуазного націоналізму, страчено, а значну частину їхніх творів знищено.

Мистецтвознавець виявив, що на початку 1930-х років у галузі книжкової графіки працював художник-бойчукіст Олександр Рубан, який в ілюстрації до твору М. Рильського «Знак терезів» (1932) (Рис. 5) створив

образ робітників на тлі заводу, а також гармонійно поєднав зображення молота (символу молотобійця), що переважає на великих терезах «атрибути лірики: гусяче перо, арфу та альтанку» [36, с. 232]. Саме за ці роботи художник був звинувачений у формалізмі. У другій половині 1930-х років в ілюстраціях О. Рубана з'являється радянська символіка та знаки сучасності: літаки, парашути, які він зобразив на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937) (Рис. 6). О. Роготченко зробив висновок, що твори, виконані у дусі соціалістичного реалізму та позначені обов'язковим оптимістичним звучанням, не врятували О. Рубана від сталінських репресій. Митця, який ілюстрував твори М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, у 1942 р. було репресовано за «антирадянську українську націоналістичну політику» [36, с. 232]. Після смерті художника у 1943 р. поступово було вилучено чимало графічних творів із музеїв, а з бібліотек – книжок ілюстрованих О. Рубаном.

О. Роготченко зауважив, що нові зміни в країні підтримував і видатний український графік-педагог, бойчукіст – Іван Падалка, який створював динамічні, життєствердні роботи із елементами символіки радянської влади: герб країни рад із серпом і молотом, слова-назви «Прогрес», «УСРР». У 1931 р. І. Падалка звернувся до образів бурлескно-травестійної поеми І. Котляревського «Енеїда», прагнучи передати волелюбний дух українського козацтва. Звернення художника до історичної тематики та оспівування козацької і селянської доблесті не відповідали реальним політичним подіям в Україні, зокрема трагедії Голодомору 1932–1933-х років, що зрештою стало однією з причин трагічного вироку художнику [36, с. 238].

Як зазначив О. Роготченко, друга половина 1930-х років ознаменувалася посиленням цензурного тиску, як на зміст видань, так і на художнє оформлення книг. Перед українськими митцями постала складна задача знайти і відтворити виразні графічні засоби для розкриття ідеї літературного твору, психологічного стану героїв та «надання їм вірної

соціалістичної характеристики» [36, с. 238]. За розвідками автора, чимало художників-графіків, протистояли вимогам партії, створюючи високо майстерні, стилістично виразні книжкові ілюстрації в індивідуальній манері. О. Роготченко звернув увагу, що у цей період змінилися прийоми набору й верстки книги. Поступово художники відмовились від конструктивізму та геометризму в оформлення обкладинок і титулів на користь більш образних і декоративних рішень.

Досліджуючи тему війни 1941–1945 років автор монографії виявив, що на фронті загинуло чимало українських художників-графіків: Л. Вербицький, С. Конончук та інші. Особливий розвиток у воєнні роки отримала плакатна графіка. Над ілюстраціями до творів української та зарубіжної класики митці поновили роботу вже після війни, намагаючись протидіяти вимогам радянської ідеології, скерованої на відтворення замовлень партійної верхівки та занадто оптимістичного зображення дійсності. Випуск друкованої продукції було відновлено майже у довоєнному обсязі. В цей час такі митці, як В. Касіян, О. Пащенко, М. Дерегус, О. Довгаль, О. Кульчицька, О. Данченко та інші, що працювали у книжковій графіці, поєднували національні та сучасні традиції мистецтва, намагаючись не втрачати свого індивідуального почерку. О. Роготченко наголосив, що художники-графіки в оформленні книжок у 1945–1950-х роках свідомо боролися із зовнішнім декоративізмом ілюстрацій, позбавлених ідейного змісту. Митці вдосконалювали «композиційно цілісний образ книжки – від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блока в цілому» [36, с. 255]. Окремо дослідник звернув увагу на творчість видатного графіка О. Довгаля, який енергійними та скупими лініями вирішував композицію, пропорції та перспективу своїх книжкових робіт, що мали деякий романтичний настрій. Найкращими творами художника О. Роготченко визнав оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра. У фронтиспісі до поеми українського драматурга І. Кочерги «Ярослав Мудрий» (1947) виявилася

різноманітність авторських прийомів О. Довгаля: художник поєднав мотиви давньоруської рукописної книги з правдивим образом князя Ярослава, застосувавши техніку розмивки туші, яка імітує фресковий живопис [36, с. 258].

Михайло Криволапов у книзі «Про мистецтво та художню критику України ХХ століття» (2006) зібрав наукові статті мистецтвознавців, художніх критиків й архітектурознавців різних поколінь, які дослідили еволюцію української книжкової графіки 1920–1980-х років в контексті розвитку художньої критики. Політичні зміни у владних структурах країни та особливості економічного розвитку УРСР у складі СРСР мали суттєвий вплив на галузь книжкової графіки. У 1932 р. радянською владою було прийнято постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка визнала соціалістичний реалізм головним напрямком у мистецтві, а у 1934 р. було сформульовано його принципи як єдиного допустимого методу в різноманітних сферах творчої діяльності та означено новий шлях розвитку мистецтва. Дослідник зазначив, що у період з 1941 по 1945 роки українські художники віддавали всі свої творчі та фізичні сили на боротьбу із німецькими загарбниками [20, с. 187]. Багато митців билися зі зброєю у руках, чимало працювало у фронтових та армійських газетах. Наприклад, до роботи в Українському державному видавництві при ЦК КП(б)У було залучено М. Дерегуса, О. Пащенко, В. Литвиненка. Вони створювали малюнки для листівок, оформлювали друковані видання художньої та політичної літератури [20, с. 187]. Оцінюючи мистецьке життя УРСР у перші повоєнні роки М. Криволапов зауважив, що книжкова графіка мала проблеми: до роботи долучались не тільки графіки, а й живописці, які створювали багато ілюстративних циклів, що за характером виконання були більш дотичні станковій графіці і живопису, ніж книжковому мистецтву [20, с. 174]. Складність розвитку української книжкової графіки у другій половині 1940-х років позначалась у тому, що твори художників-ілюстраторів піддавалися критиці з боку цензури: у них вишукувались

«формалістичні, занепадницькі, натуралістичні» [20, с. 176] впливи ворожої культури Заходу. На початку 1950-х років у пресі почало з'являтися більше статей про діяльність українських графіків, де відзначалися «великі зрушення в галузі оформлення книги, (...) її самобутність і високий професійний рівень» [20, с. 180]. У квітні 1956 р. на II з'їзді художників України у Києві було підкреслено зростання вагомості українського мистецтва серед інших союзних республік, порушувалося питання збереження традицій народного мистецтва у книжковій графіці та підтримки творчої індивідуальності художника. Водночас прозвучала критика щодо негативних явищ у розвитку мистецтва: було відмічено «різке збіднення художньо-образних прийомів та звуження технічних засобів» [20, с. 183], а саме: при оформленні книжок художники здебільшого використовували вугілля, туш із чорною аквареллю, тонові розмивки, витіснивши інші техніки книжкової графіки, художнє оформлення на вкладках (форзацах) книги замінило ілюстрації в тексті, а також такі елементи книжкового декору, як заставки та буквиці. За висновком М. Криволапова, культура зовнішнього оформлення книги вражала «надмірною пишністю і помпезністю орнаментациї» [20, с. 183].

Час «Сталінської епохи» на початку 1960-х років поступово перейшов у так званий період «Хрущовської відлиги», що призвело до відкриття нової сторінки розвитку українського мистецтва. Послаблення ідеологічної цензури надавало художникам-графікам деяку свободу творчості: вони змогли ввести в ілюстрації до літературних видань своє бачення образів, долучити характерні риси національних традицій, зокрема митців 1920–1930-х років, ставлення до яких залишалося неоднозначне. Процес оновлення у суспільстві та мистецтві поклав «початок руху нонконформістів, молодих художників-шістдесятників» [20, с. 185]. За словами дослідника, такі дії проходили у протистоянні мистецького авангарду й офіційної лінії, означеної владою країни.

У 1970-х роках пошуки нових шляхів у мистецтві молодими українськими художниками базувалися на культурних традиціях народу та особливий прояв набули у графіці. Ю. Халаминський у статті «Відгуки всесоюзної (московської) преси та українських критиків на твори українських митців, що експонувалися у Москві на виставці, присвяченій 50-ти річчю утворення СРСР» зазначив, що найбільш яскраво простежувався розвиток сучасної української графіки в офортах Г. Якутовича до повісті І. Франка «Захар Беркут» (1970), які вважаються найбільш досконалими та неперевершеними. Художник використав складні графічні техніки: «досвід у ксилографії дозволив підтримати сувору дисципліну малюнка, що утворює форму, а м'якість гравюри зробила кольоровими навіть монохромні листи» (переклад автора О. Ільницької) [20, с. 243].

Мистецтвознавиця Наталія Белічко у статті «Українська книжкова графіка 50–70-х років XX століття» умовно окреслила три періоди в історії розвитку української книжкової графіки: перший (1920-ті – початок 1930-х років) був «позначений пошуками єдності всіх елементів книжкового оформлення» [2, с. 126] та зверненням до ліногравюри як техніки високого друку. За економічними обставинами перевага надавалася зовнішньому оформленню книги, а ілюстрація виконувала роль декоративного елемента. За словами Н. Белічко, поєднання всіх деталей оформлення книги: формату аркуша, тонову навантаженість шрифтових полос, поля навколо них, підпорядкування елементів головному задуму та законам книжкового мистецтва мали дуже позитивні наслідки [2, с. 127]. Дослідниця виявила, що у другому періоді (1930-ті – початок 1950-х років) панувала реалістична сюжетна ілюстрація, створена за принципами академічної школи, яка за своїм характером і художньою мовою наближалася до станкового живопису. Водночас значна частина художників ігнорувала важливість архітектоніки книги. Н. Белічко зазначила, що для третього періоду (1950–1970-ті роки) характерні такі риси: поєднання здобутків в оформленні

книги першого та другого етапів, активні пошуки нових форм художнього оздоблення та національної своєрідності образної мови, а також утвердження сприйняття книги як «єдиного художньо-поліграфічного організму» [2, с. 127]. Разом із художниками старшого покоління активно працювали молоді мистці, що мали новаторські ідеї щодо розвитку національного мистецтва, які згодом були об'єднані терміном – «шістдесятники».

Мистецтвознавець Андрій В'юнник у виданні «Художники України – народу. 1917–1967» (1967) висловив думку, що у книжковій графіці 1930-х років активну участь брали художники старшого покоління, які обрали реалістичний напрямок у створенні своїх робіт. Найстаріший майстер І. Їжакевич в ілюстраціях до поеми Т. Шевченка «Катерина», М. Гоголя «Сорочинський ярмарок», до твору угорського письменника Мате Залке «Хоробрий кравчик» продемонстрував реалістичну манеру художньої мови із глибоким розкриттям суті образів [48].

Український дослідник Владислав Доценко у науковій статті «Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української графіки 1960–1980-х рр.: до постановки питання» (2024) наголосив, що на початку 1960-х років у період так званої «відлиги», відбулося засудження сталінського тоталітарного режиму, спроба демократизації, гуманізації суспільного життя країни, і для українських мистців відкрилися можливості новаторських пошуків у створенні нових тенденцій у національному мистецтві в поєднанні із найкращими традиціями минулих поколінь. Головним простором для відкриття нових шляхів розвитку мистецтва стала графіка, на яку менш впливала радянська цензура. Особливо сильно експериментальний дух простежувався у книжковій та дитячій ілюстрації, яка «дозволяла уникнути тиску соцреалізму» [11, с. 244].

За висновком дослідника, зміни відбулися й у техніках створення графічних робіт: молоді художники відходили від домінуючих академічних – літографії та малюнку тушшю, а все частіше використовували

ліногравюру, ксилографію, пізніше – офорт. З цими техніками активно працювали графіки-«шестидесятники»: Г. Якутович, С. Адамович, А. Базилевич, Г. Гавриленко та інші. Жорсткі рамки соцреалізму обмежували доступ до світових прогресивних тенденцій у мистецтві (окрім класичних), тому саме у період «Хрущовської відлиги» з'явилася можливість в інформаційному просторі отримати відкриття «художніх і культурних досягнень Заходу для радянського народу» [11, с. 245]. Митці досліджували творчу спадщину графіків 1920–1930 років, реконструюючи та втілюючи у своїх творах найяскравіші риси концепції бойчукістів із використанням досвіду мексиканської графіки, наприклад, творів Д. Ривери, Х. К. Ороско. Так утворилася нова мистецька мова, яка гармонійно поєднувала передові ідеї із національними традиціями. У 1960-х роках художники-графіки активно почали використовувати техніку лінорит, визнавши особливість матеріалу: м'якість та зручність дозволяли гостро і лаконічно відображати зміст твору, контраст білого і чорного кольорів підсилювали емоційний ефект відображених сцен [11, с. 245]. Художники, працюючи з одним і тим самим літературним твором, демонстрували певну схожість у трактуванні духовного світу героїв, але кожен по-своєму інтерпретував головну ідею, що знаходило відображення в композиційній побудові рисунку. В ілюстраціях до повісті Михайла Коцюбинського «Фата Моргана», розповіді про вічну тугу хлібороба за землею та боротьбу за неї, українські графіки – Г. Якутович (1957), В. Єфименко (1973), М. Стороженко (1977) – створили образи героїв зі схожим внутрішнім світом. Саме у 1960–1970-х роках нові форми у мистецтві надихались поєднанням індивідуальної майстерності та колективної інтелектуальної праці художників, «взаємовпливів і спільних рефлексій» [11, с. 246]. В. Доценко зазначив, що у книжкових ілюстраціях графіки розкривали важливі теми патріотизму, моральних принципів, збереження людської гідності через осмислення історії рідної країни. У нагоді цьому стали мандри художників у гори Карпати на заході України, де зберігся дух

українського народу, його автентичність. Майстри надихалися атмосферою місцевих краєвидів, архітектурою, побутом, яскравими національними костюмами. Дослідник наголосив, що Карпати стали місцем сили українців, де відчувався зв'язок людини з природою, з багатовіковими традиціями українського народу. Такі художники, як С. Караффа-Корбут, З. Цекало, В. Масик, Г. Якутович та інші, демонстрували інтерес до місцевих народних легенд і фольклору, відтворювали жанрові сцени з життя горян. Саме гуцульський світогляд надавав мистцям розуміння єдності людини і природи, їх взаємодію та взаємозалежність. У 1960–1970 роках художники, особливо в ілюстрації до дитячих казок, спираючись на характерні риси українського фольклору, створювали графічні образи, що «вражали монументальністю, художньою виразністю та історичною правдою» [11, с. 247]. За висновком В. Доценко, для митців другої половини ХХ ст. фольклор слугував джерелом натхнення та ідентичності. У процесі роботи над книжковою ілюстрацією художники-графіки зверталися до усної та писемної народної творчості. Наприклад, Г. Якутович, ілюструючи збірку оповідань за мотивами українських народних дум – «Козак Голота» Марії Пригари (1966), в образі козака-бандуриста Голоти, національного борця за свободу, втілює іконічний тип козака Мамає, створивши архетип народного героя – сильного та мудрого. Мистецтвознавець підкреслив, що працюючи у межах двох історико-культурних періодів із різною емоційною та ідейною забарвленістю – відлиги та застою, художники опрацьовували фольклорні теми крізь сучасну художню мову, відображаючи характерні ознаки графічного мистецтва: пошук оригінальних засобів виразності, інтенсивний розвиток форми та неухильне прагнення до інновацій, які робили графіку даного періоду провідним напрямком образотворчого мистецтва [11, с. 247].

Оксана Ламонова у публікації «Сергій Якутович: творчість 1970–1980-х років» виявила, що розквіт української графіки збігся із посиленням інтересу до книжкового мистецтва. Дослідниця зауважила, що

українські художники-шістдесятники створили багато «графічних станкових серій – самостійних або створених за мотивами літературних творів» [24, с. 170], а також чимало книг, в яких ілюстрації є частиною продуманого, гармонійного видання. Авторка наголосила, що художники 1970-х років запропонували особливий новий варіант графіки, яка номінально залишалася книжковою. Пізніше даний процес отримав назву – «розкнижування»: художники вкладали в ілюстрації власні думки та відчуття, ідеєю роботи стало не стільки відтворення сюжету «першоджерел», скільки особисте «висловлювання на тему» [24, с. 170]. Ілюстратори немов вели бесіду із письменником, навіть могли сперечатися, не погоджуючись із його думкою. О. Ламонова підкреслила, що книжкова графіка стала виразною у 1970-х, а особливо у 1980-х роках, емоційно насиченою, асоціативною та метафоричною, із суб'єктивним ставленням до твору [24, с. 170].

У 1924 р. німецький професор Герман Карл Френцель заснував журнал *Gebrauchsgraphik* у Берліні. Це видання стало одним із перших журналів графічного дизайну в Європі, що розповідало про промислову графіку, прикладне мистецтво та цікаві рекламні кампанії з усього світу. Зацікавлення українською графікою 1920–1930-х років за кордоном знайшло відображення у публікаціях журналу *Gebrauchsgraphik* № 2 (1932). У статті «Сучасна графіка в Україні» Л. Каплан та Чарков висвітлили особливості розвитку графічного мистецтва 1930-х років, яке було «надзвичайно різноманітне» (переклад автора О. Ільницької) [51, с. 41]. За висновком авторів, у країні існувало безліч рухів та стилів, які поєднувала спільна соціальна позиція, але все ж таки вони відрізнялися виразністю та художніми принципами [51, с. 41]. Просвітницька робота у сфері мистецтва сприяла збільшенню кількості художників, здатних виконувати замовлення та завдання корисні для країни. Автори статті зосередили увагу на роботі мистецької групи АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України). Молоді художники-графіки виконували ілюстрації для українських

видавництв у техніці ксилографії, ліногравюри та літографії. Характерною рисою творів було «чітке розуміння форми та взаємозв'язку між матеріалом і змістом» (переклад автора О. Ільницької) [51, с. 43]. Як зазначили Л. Каплан і Чарков, представники АРМУ прагнули зберегти національний характер форми, що частково мав візантійський вплив, «частково єврейсько-український вплив більш примітивного, народного характеру» (переклад автора О. Ільницької) [51, с. 44], наповнюючи його сучасним революційним змістом. Але кожен художник розвивав свій власний авторський почерк: роботи О. Довгаля, маючи національну основу, набули схожість із французьким мистецтвом 30-х років XX ст., у перших дереворитах М. Фрадкіна простежується вплив народного книжкового мистецтва – «лубка», у більш пізній серії ілюстрацій до «Подорожей Веніаміна» вбачається перехід до самобутньої манери виконання робіт. І. Падалка – викладач Харківського художнього інституту «демонструє певну традиційну спорідненість у своїй творчості» (переклад автора О. Ільницької) [51, с. 48]. За висновком авторів статті, ця група художників-графіків була однією із найпродуктивніших та найвпливовіших у сучасному радянсько-українському мистецтві 1930-х років.

Український мистецтвознавець Стефан Таранушенко у каталозі «Виставка української книжкової графіки» (1929) розглянув проблемні питання щодо розвитку «мистецького оформлення книги» [6, с. 16] у 1920-х роках. Автор засвідчив, що перші роки нової економічної політики (НЕП), запровадженої у 1921 р., як і часи військового комунізму, не надавали великих можливостей для піднесення книжкової графіки, бо видавництва були захоплені комерційно-торгівельними операціями і не звертали уваги на культурне оформлення книги [6, с. 16]. З 1924 р. на конференціях і диспутах постало питання щодо розвитку української книги: стиль, форма, шрифт. С. Таранушенко виявив, що радянська влада означила книгу необхідним знаряддям для підняття культурності мас, тому «перед книжковою графікою життя поставило безмежно широкі й відповідальні

вимоги» [6, с. 17]. Науковець визнав, що за останні п'ять років (1924–1929), графічне оформлення книжок зайняло передові позиції й отримало великий вплив на широкі народні маси, саме тому виникла необхідність у мистецько-грамотних кадрах графіків. За словами С. Таранушенка, виставковий проєкт 1929 р. репрезентує, як молодих художників – перших випускників мистецьких вишів нового радянського часу, так і митців старшого покоління. Мистецтвознавець підкреслив різноманітність творчих вподобань художників-графіків 1920-х років: одні дотримувалися українських народних традицій, «використовуючи елементи старої графіки, або елементи народнього (селянського) орнаменту» [6, с. 19], інші тяжіли «до творчості визначніших західньо-європейських чи російських напрямків» [6, с. 19]. Серед графіків 20-х років ХХ ст. можна було знайти «реалістів, натуралістів, синтетиків-стилізаторів і конструктивістів-безпредметників» [6, с. 19], які працювали у різних техніках – гравюрі по дереву та лінолеуму, літографія, рисунок для цинкового кліше, а також використовували суто друкарські (наборні) засоби. В оформленні книжок художники застосовували плакатний стиль або класичне оздоблення обкладинки, психологічне опрацювання теми чи декоративне вирішення. За висновком С. Таранушенка, попри часту зміну творчих вподобань митців, найвпливовішою течією залишалася група послідовників Г. Нарбута. Саме після смерті майстра гостро постала проблема розвитку книжкової графіки, передусім у напрямі поглиблення роботи над шрифтами [6, с. 20].

Ілюстративне оформлення дитячих книжок має свої особливості: воно є не тільки зображальним засобом розуміння тексту, а й розвиває уяву, формує художній смак та свідомість дитини. Український мистецтвознавець Борис Бутнік-Сіверський у 1929 році опублікував книгу «Принципи ілюстрування дитячої книжки», визначивши, що розвиток ілюстрації до дитячої літератури йшов паралельно із розвитком форм графічного мистецтва книги для дорослих із корекцією щодо педагогічних ідей. На базі досліджень дитячої творчості, автор надав рекомендації, як саме потрібно

ілюструвати дитячі книжки, виокремивши місце та роль малюнку у книзі, який повинен погоджуватися із текстом; визначив кількісну пропорційність між ілюстраціями і текстом; розтлумачив поняття «педагогічна ілюстрація» та затвердив думку, що малюнки повинні відповідати віковому розвитку дитини; розкрив правила композиційної побудови книжкового оформлення, особливості обкладинки, заставки та кінцівки [4, с. 6–8].

Мистецтвознавиця Марина Токар у статті «Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації» (2018) означила особливості створення дитячої ілюстрації у другій половині ХХ ст.: у гравюрах М. Дерегуса до повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» простежується епічність, герої зображені у «критичний момент життя, коли сутність людини виявляється з граничною силою» [43, с. 223], а в ілюстраціях М. Іванова до оповідань та історико-соціальних казок М. Вовчка – навпаки окрема історія людини стає соціальною схемою. Також М. Токар виявила, що старіші майстри-графіки створювали неповторні, сильні за технічним виконанням образи: у гравюрах В. Касіяна до «Кобзаря» Т. Шевченка кожен образ доведено до логічного завершення [43, с. 223]. Із психологічним забарвленням створювали оформлення до текстів художники О. Довгаль, А. Базилевич, В. Полтавець. Їхні ілюстрації постають як репрезентація зв'язку між художниками 1940–1950-х років і митцями нового покоління. Авторка виявила, що від другій половини 1950-х років до 1970-х років у книжковій графіці відбуваються пошуки нових форм оформлення книг, а також «національної своєрідності образної мови» [43, с. 224]. М. Токар здійснила порівняльний аналіз особливостей художньої мови та технічного виконання книжкового оформлення, створеного за мотивами одного літературного тексту, але різними майстрами. У книжковій графіці від повоєнного періоду до 1980-х років відбувався перехід від ілюстрації з оповідно-побутовою достовірністю до узагальнено-символічних принципів художнього мислення, хоча на дитячу ілюстрацію ця тенденція так сильно не впливала [43, с. 224]. За висновком М. Токар, книжкова ілюстрація до

дитячих книжок повинна поєднувати елементи зображення із емоцією, яку вона репрезентує. Важливим аспектом у моральному вихованні дитини за допомогою книги є використання яскравих образів, що мають вплив на естетичне сприйняття художнього оформлення тексту.

Мистецтвознавиця Оксана Мельник у статті «Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації XX ст.» (2022) виокремила способи та засоби використання українських народних мотивів для оформлення дитячої літератури. Авторка проаналізувала комплекс основних компонентів «створення самобутнього національного типу ілюстрацій» [28, с. 86]: змістовий, який впливає на вибір головної тематики; образ, що найкраще виявляється у персоніфікації неживої природи; орнаменті як повноцінному елементі ілюстрації; підкреслена національна приналежність героїв твору (одяг, предмети побуту); зображення регіональних особливостей ландшафту; формальний – форма «визначається своєрідною композицією, колористикою та пластичною мовою» [28, с. 87].

1.2. Українські мистецтвознавці про книжкову графіку Марії Котляревської

Праці українських мистецтвознавців висвітлили основні моменти життя української художниці Марії Котляревської та художньо-стилістичні особливості манери виконання книжкової графіки в різні періоди її творчої діяльності.

Людмила Соколюк – українська дослідниця мистецької школи Михайла Бойчука, у монографії «Графіка бойчукістів» (2002) зазначила, що під час здобуття освіти у Харківському художньому інституті, зростала майстерність М. Котляревської у створенні обкладинок для книжок невеликого розміру з обмеженим використанням фарб. Авторка підкреслила, що обкладинка до книги Ю. Будяка «Маленьким дітям» (1928)

мала «композиційну ясність» [38, с. 107], направленість руху деяких елементів зображення немов підштовхувала глядача відкрити книгу та розпочати читання. Л. Соколюк звернула увагу на те, що ілюстрації М. Котляревської до дитячої книги О. Донченка «Цирк» (1928) (кольорова літографія) «своїм життєрадісним колоритом нагадують твори українського народного декоративного мистецтва» [38, с. 107]. У книжковій графіці художниці 1920-х років яскраво простежуються ознаки революційної тематики: у двох ілюстраціях до поеми М. Хвильового «Легенда» (1928) зображено повстанців під час бурхливих подій. Дослідниця встановила, що в оформленні книги Л. Первомайського «Трипільська трагедія» (1934), художниці вдалося цілісно вирішити композицію видання – обкладинку, форзаци, фронтиспис, розміщення тексту та ілюстрацій, а також оформлення ініціалів і кінцівок. [38, с. 137]. Авторка звернула увагу на зв'язок даної ксилографії із гравюрами українських стародруків, а також зі старою японською гравюрою. Як і всі учні І. Падалки, М. Котляревська захоплювалася пригодницькою літературою, що знайшло відображення у її творчості. Художниця створила ілюстрації до першого українського перекладу твору А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» (1935), в яких поєднала барокову образність, рокайльні мотиви та риси сучасного мистецтва. Л. Соколюк зазначила, що репресії радянської влади проти представників школи М. Бойчука змусили М. Котляревську на деякий час відійти від традицій бойчукізму. Події воєнного та післявоєнного часу 1940-х років зумовили подальше загострення складних життєвих і творчих обставин художниці. Працюючи за своєю спеціальністю, майстриня зробила два політичні плакати: у 1942 р. під назвою «Харків'яне, не забудьте цього!» із зображенням палаючої будівлі управління НКВС, біля якої на землі лежить вбитий чоловік і сидить налякана жінка із дітьми, а у 1943 р. – плакат «На Берлін!» із карикатурним зображенням Сталіна та червоноармійців [38, с. 148]. Перебуваючи із малою дитиною в окупованому Харкові, М. Котляревська, щоб зберегти життя, змушена була працюючи,

робити каліграфічні написи на хрестах вбитих німецьких вояків. У 1946 р. художницю було засуджено до шести років позбавлення волі із заборобою певний час працювати за фахом.

Про деякі ілюстративні роботи періоду 1940-х років можна дізнатися із каталогу «Котляревська М. Є. до 60-річчя з дня народження» (1962), в якому зазначені експозиційні твори книжкової графіки: 1941 р. – оформлення до книги (оповідання) Л. Толстого «Мужик та огірки» (переклад автора О. Ільницької) у вигляді обкладинки та ілюстрацій, медіа – папір гуаш; 1943 р. – ілюстрації до поеми Т. Шевченка «Сон», медіа – папір, ліногравюра; 1945 р. – оформлення народної казки «Дід та баба»: обкладинки, ілюстрації, орнаменти, медіа – папір, гуаш. У статті до каталогу мистецтвознавиця Н. Глухенька підкреслила особливості художніх образів і новаторських технічних засобів, застосованих художницею в ілюстраціях до творів українських та зарубіжних авторів [26, с. 4].

До 110-ої річниці з дня народження М. Котляревської у 2012 р. Дніпропетровським клубом екслібрису «Кобзар» видано каталог зі статтями і графічними роботами, що ілюструють творчість художниці. Український графік і педагог Василь Хворост у статті «Майстриня пензля» зазначив, що творчість М. Котляревської відома широкому колу шанувальників мистецтва, «вражає неповторністю образної мови та глибиною художніх рішень» [17, с. 11]. Особливий вплив на творче становлення майстрині мав художник-бойчукіст, викладач Харківського художнього інституту – І. Падалка, який навчав своїх студентів у кращих традиціях української народної творчості: «узагальненість, вираженість образів, поєднання ліризму і монументальності» [17, с. 11]. Автор зазначив, що самотійну творчість М. Котляревська почала ще будучи студенткою, а вже у 1930-ті роки вона вважалася визначним художником книги. Майстриня з великим успіхом ілюструвала дитячі книги, твори української поезії та видання закордонних авторів, проявляла оригінальність в інтерпретації друкованого слова та додавала у свої роботи «мотиви і засоби українського орнаменту,

фольклорні образи» [17, с. 12]. Особливо вдалимими вважаються ілюстрації до поем «Енеїда» І. Котляревського та «Катерина» Т. Шевченка. Пізніше М. Котляревська втілювала літературні образи у свої станкові гравюри, які сприймалися «цілком самостійно» [17, с. 12]. Книжкові ілюстрації художниці зберігаються у музеях Києва, Харкова, Дніпра, Дрезденській картинній галереї та у приватних колекціях.

Українська журналістка Наталя Старюк у статті «Скорботна і невтомна» зауважила, що під час навчання М. Котляревської у Харківському художньому інституті (1926–1929), саме І. Падалка залучив студентку до співпраці із друкарнями. Вже наприкінці 1920-х років молода художниця оформлювала у Державному видавництві України твори Ю. Буряка, В. Вражливого, Ю. Варави, О. Донченка, П. Панча, П. Голоти, Є. Данько. У 1930-х роках М. Котляревська співпрацювала з такими видавництвами, як «Молодий більшовик», створюючи ілюстрації до книг Ф. Кандиби, Н. Забіли, М. Пригари та в українських перекладах В. Маяковського, І. Тургенєва; «Література та мистецтво» – до творів П. Мирного, П. Панча, Л. Первомайського; «Дитвидав» – до «Вибране» Т. Шевченка, «Розбійники» Ф. Шіллера; «Держлітвидав» – ілюстративне оформлення до «Історії Жіль Блаза із Сантільяни» А.-Р. Лесажа; «Рух» – до твору «Талант» С. Васильченка. Наприкінці 1930-х років М. Котляревська створила емоційно насичені ілюстрації до поеми Г. Гейне «Німеччина», Л. Толстого «Хаджі Мурат». Н. Старюк означила, що дереворит «Дівчина» (1929) став дипломною роботою М. Котляревської з книжкової графіки, в якому студентка, «шукаючи душевного прихистку в цілісності, рівновазі питомих національних ідеалів» [17, с. 21], відтворила вічні теми: національної ідентичності, духовної цілісності та ідеалізованої жіночої краси. Дереворит, що слугував складовою графічного оформлення оповідання «Дівчина» В. Вражливого, демонстрував прояв бойчукістської монументальності в межах мініатюрного простору. За висновком Н. Старюк, лінія у гравюрі жива та пружна, позбавлена механічності, образи

узагальнені, сконцентровані довкола головного, що поєднується з високою технікою виконання, гарним відчуттям матеріалу та ліричною емоційністю твору. Масивна дівоча фігура з важкуватими рисами обличчя, по-дитячому складені руки, чітко окреслений контур ніг із рівною лінією пальців підсилюють відчуття органічної цілісності форми. Легкість образу надало вкрите кучерявими хмаринками небо над головою дівчини [17, с. 21]. У 1930-х роках радянська влада зменшила права людей на етнічну свободу, на відтворення національних рис в мистецтві, але попри цензуру, М. Котляревська змогла додати у свої твори «потаємну мову національної непокори» [17, с. 22], як «острівць бойчукізму» [17, с. 22] у композиційному рішенні твору поставало узагальнене обличчя, розвернуте в анфас із характерно скошеним поглядом, притаманне для іконографічного зображення. Згуки бойчукістських «паролів» [17, с. 23] особливо вагомо вчувалися в ілюстраціях до казок, а також до епічної поеми «Енеїда» І. Котляревського (1966). Книжкова графіка художниці виставлялася на різноманітних виставках, але за своє довге творче життя вона мала лише дві невеликі персональні виставкові проєкти: у 1962 р. та 1977 р. Запланована у 1982 р. ювілейна виставка не була відкрита, бо влада заборонила демонстрацію творів художниці-бойчукістки, каталог розсипали в наборі, а «роботи так і залишились у рамках» [17, с. 23]. Серце мисткині зупинилося у 1984 р., не дочекавшись гідного визнання її творчості.

Мистецтвознавиця Людмила Тверська у статті «Марія Котляревська» оцінила творчість художниці, як видатну, що посідає гідне місце серед українських графіків 1930–1980-х років. Художній талан мисткині проявився ще з років навчання у м. Катеринослав (нині Дніпро) під керівництвом місцевих педагогів: В. Коренева, Б. Смирнова, М. Сапожникова. Отримавши гарні початкові знання, М. Котляревська у 1922 р. вступила до Харківського художнього технікуму (згодом інституту) та стрімко підняла свій професійний рівень завдяки таким видатним художникам-викладачам, як В. Єрмилов, О. Маренков, І. Падалка [17, с. 97].

Українська мистецтвознавиця Наталія Глухенька у статті «З нагоди 60-ти річчя художниці» зазначила, що у м. Дніпропетровськ (нині Дніпро) у 1962 році була влаштована перша персональна виставка, присвячена сорокарічному творчому шляху художниці М. Котляревської. Виставковий проєкт експонував твори книжкової та станкової графіки. Н. Глухенька звернула увагу, що саме передвоєний період творчості мисткині був направлений на створення книжкової графіки. Працюючи у галузі ілюстрації та декорування, художниця оформила 50 книжок різноманітної тематики [17, с. 109]. Мисткиня створювала образи до дитячих книжок, до творів російської та іноземної класики: І. Тургенєва, О. Пушкіна, Г. Гейне, Ф. Шіллера, Е.-Л. Войнич, А.-Р. Лесажа, української класики: Т. Шевченка, П. Мирного та радянських письменників: В. Маяковського, П. Панча, Л. Первомайського. Мистецтвознавиця зазначила, що у ранньому періоді творчості, образ людини у роботах М. Котляревської проглядав як дещо спрощений та схематичний, але згодом він набув більш «глибокого і правдивого відображення» [17, с. 110]. В ілюстрації до творів мисткиня вносила оригінальну образотворчу характеристику, створювала яскраві художні образи, застосовуючи нові технічні засоби. Н. Глухенька відмітила, що ілюстрація «Бійка лікарів» до роману А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» (1935) виконано із «теплим гумором» [17, с. 110], а ілюстрації, зроблені до творів поета О. Пушкіна «Вибране» (1937) та «Мідний вершник» (1936) (Рис. 17–19) залишили чудове враження у поціновувачів графіки [17, с. 110]. Авторка зробила висновок, що на майстерно виконані дереворити художниці вплинули традиції радянської книжкової графіки.

Українська мистецтвознавиця Лідія Яценко у статті «Свідок часу» наголосила, що вже у 1930-х роках М. Котляревська була відомим майстром української книги. Дослідниця вважала, що головним успіхом художниці є створення п'ятдесяти книжок у видавництві «Рух», ювілейне видання О. Пушкіна, перші в Україні ілюстрації до творів Г. Гейне, А.-Р. Лесажа,

Ф. Шиллера, оформлення казок і книг для дітей, ілюстрації до творів радянської поезії – Л. Первомайського, В. Поліщука [17, с. 112].

Надія Телевна у публікації «З любов'ю до рідної землі» визнала графічні роботи М. Котляревської як «дуже ритмічні» [17, с. 119].

Український мистецтвознавець Олег Сидор у своїй статті «Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимова казка»» зробив аналіз творів книжкової графіки художниці до сатиричної поеми німецького поета-романтика. Дослідник виявив, що М. Котляревська оформлювала текст Г. Гейне у трагічному 1937 р., тому примушена була вдавати процес створення агітки [37, с. 17]. Автор детально розглянув гравюру (Рис. 20), змістом якої є момент проїзду брички, що тягне четвірка коней позаміською дорогою крізь засніжений ліс. За висновком О. Сидора, композиція ілюстрації «створена зіткненням двох діагоналей, які втілюють три стихії, що супроводжують автора в подорожі» [37, с. 20]. Мається на увазі одна із п'яти стихій в античній та середньовічній натурфілософії, осередок богів у давньогрецькій міфології – етер, що символізує початок усього сущого та одухотворяє інші чотири земні стихії: землю, воду, повітря, вогонь. П'ятий елемент художниця окреслила декоративним візерунком гілля, що нависає над прірвою, створюючи відчуття глибини простору, тоді як стихії землі та води втілено у вигляді струмка, оточеного крутими береговими схилами [37, с. 20]. Дослідник стверджує, що М. Котляревська відвела людині роль слабшої у протиставленні з природою, з вируючою навколо стихією: маленька людська постать серед високих дерев рухається крізь сніг, вітер, стрімкі водні потоки, попри все продовжує йти власним шляхом – «дорогами передреволюційної Німеччини» [37, с. 20]. О. Сидор вказав на ознаки нервовості в ілюстрації, які можуть бути пов'язані із загальною атмосферою репресій 1937 року, а також із можливим ідеологічним тиском: вимогою створення спрощеного агітаційного образу, що викликало внутрішній спротив мисткині, тому перетворити «класика на агітатора» [37, с. 21] їй не вдається. У книжковому оформленні до поеми

Г. Гейне мистецтвознавець виявив поєднання двох протилежних тенденцій: внутрішня позиція художниці – традиції бойчукізму та вимушене підкорення ідеології, цензури радянського часу.

Зацікавлення українською графікою 1920–1930-х років за кордоном, зокрема творчістю представниці мистецької групи АРМУ М. Котляревської, знайшло відгук у публікації журналу *Gebrauchsgraphik* № 2 (1932). У статті «Сучасна графіка в Україні» Л. Каплан та Чарков означили різноманітність графічного мистецтва 1930-х років [51, с. 41]. Автори висловили, що особливістю книжкової графіки М. Котляревської – учениці І. Падалки була манера, наближена до почерку її вчителя, але художниця вже перебувала «в процесі пошуку власного особистого самовираження» (переклад автора О. Ільницької) [51, с. 48].

Отже, дослідження української книжкової графіки 1920–1980-х років здійснювалося у контексті виявлення впливу тоталітарного режиму радянського союзу на творчість художників-графіків. Аналізуючи твори провідних українських майстрів, мистецтвознавці розкривають художньо-стильові особливості гравюри та виявляють прояви відходу від загальноприйнятого в мистецтві методу соціалістичного реалізму. Книжкова графіка до дитячої літератури має специфічні особливості, що відрізняють її від видань для дорослих, тому створення яскравих образів і врахування вікових особливостей є надзвичайно важливими для правильного сприйняття малюнків дітьми. Особливу увагу дослідників привертає творчість художниці М. Котляревської. Ілюстрації, створені до літературних видань української та зарубіжної класики, до народних казок, до творів сучасних авторів, репрезентують вплив бойчукізму на виконавську манеру та формування індивідуального авторського почерку впродовж тривалого творчого шляху художниці, засвідчують еволюцію її майстерності, а також відображають вимушене прийняття ідеологічних вимог, зумовлених радянською тоталітарною добою. Книжкові ілюстрації

М. Котляревської зберігаються в музеях Києва, Харкова, Дніпра, Дрезденській картинній галереї та у приватних колекціях.

Висновки до Розділу 1

Спираючись на розвідки науковців, можна зробити висновок, що у період 1920–1980-х років національна книжкова графіка пройшла декілька етапів розвитку, змінюючись під впливом історико-культурних чинників, в умовах тоталітарного режиму з політичною цензурою, що встановлювала жорсткі обмеження у пошуках нових творчих тенденцій. Характерною рисою у процесі оформлення книжок є поєднання сучасних напрямків із національними традиціями українського мистецтва.

Аналіз джерел, присвячених дослідженню особливостей розвитку української книжкової графіки радянської доби 20–80-х років ХХ ст., свідчить про безперервний інтерес мистецтвознавців, художніх критиків та дослідників до мистецьких процесів в ілюстративному оформленні друкованих видань. Український мистецтвознавець О. Роготченко та критик М. Криволапов досліджували еволюцію художньо-стилістичних особливостей, ідейної спрямованості української книжкової графіки в умовах тотального розповсюдження єдиного вірного напрямку в мистецтві – соціалістичного реалізму. Науковці визнали, що художники-графіки, приймаючи нову радянську владу, потрапили у тенета диктаторського режиму. Чимало талановитих українських графіків було засуджено за формалізм і страчено. Знищення новітньої художньої школи М. Бойчука, її представників та послідовників – бойчукістів, призвело до втрати чималої творчої спадщини часів СРСР. Українські художники-графіки, ілюструючи книги, вносили у свої роботи елементи, притаманні бойчукізму: монументальність, чіткість лінії, лаконічність деталей, декоративність, узагальненість образів, поєднували традиції українського народного мистецтва та сучасні тенденції.

Одна із останніх представниць школи М. Бойчука, жінка-графік – М. Котляревська обрала основними техніками своєї творчості ксилографію, ліногравюру та сформувала власну авторську манеру виконання графічних робіт. У творчому доробку художниці наявні твори книжкової та станкової графіки, екслібриси. Мисткиня працювала над оформленням друкованих видань українських і зарубіжних письменників, приділяючи особливу увагу ілюструванню дитячої книги, створюючи атмосферу тепла та доброзичливості. Українські мистецтвознавці проводили розвідки щодо книжкової графіки М. Котляревської у контексті розвитку українського мистецтва 1920–1980-х років. Матеріали досліджень знайшли відображення у наукових статтях, каталогах, книгах. Л. Соколюк, О. Сидор, Н. Глухенька, Н. Старюк, В. Хворост виявили головні художньо-стильові особливості гравюри М. Котляревської, розкрили образність та простежили формування авторського почерку художниці. Науковці визнали творчу спадщину М. Котляревської видатною, що має посідати гідне місце поруч із творами відомих митців, зокрема М. Бойчука, І. Падалки, С. Налепинської-Бойчук, О. Павленко, О. Довгаля, О. Рубана та інших.

РОЗДІЛ 2

Творчість Марії Котляревської та її значення для українського мистецтва

Марія Євгенівна Котляревська народилася 08 лютого 1902 р. у місті Горлівка (нині Донецька область), початкову освіту вона отримала у жіночій гімназії у Катеринославі (нині Дніпро), а у 1919 р. вступила на фізико-математичне відділення Катеринославського інституту народної освіти. Маючи хист до малювання, вона відвідувала студію образотворчого мистецтва. Викладачами майбутньої художниці були митці різної направленості: символіст М. Сапожников, прихильниця кубізму і футуризму М. Розова-Александрова, імпресіоніст Є. Шрейдер та інші. На засіданнях «Просвіти», заснованих Дмитром Яворницьким, дівчина поширювала знання про українську культуру, мову, історію, про запорозьке козацтво. До Харківського художнього інституту М. Котляревська вступила у 1922 р., остаточно визначившись зі своєю прихильністю до графіки як основної сфери діяльності. У 1920-х роках Харків був одним із важливих центрів формування новітнього українського мистецтва, що знайшло відображення в освітній програмі художнього інституту. Вагомий вплив на формування мистецького світогляду М. Котляревської мали викладачі В. Єрмилов, О. Маренков та І. Падалка, які направляли студентів на створення у роботах узагальненої форми, декоративності, площинності зображення та звернення до традицій національного мистецтва. Особливо значущим для визначення подальшого творчого шляху молодої художниці був вплив І. Падалки, який наголошував на відмові від складної перспективи та об'ємного моделювання, що сприяло формуванню у М. Котляревської лаконічної і виразної графічної мови. Спогади М. Фрадкіна щодо навчання

у групі І. Падалки, впорядковані директоркою Харківського художнього музею В. Мизгіною, розкривають деякі аспекти новаторської навчальної програми у Харківському художньому інституті. На факультеті у І. Падалки, як згадував М. Фрадкін, був дуже сильний натиск на студентів з боку викладача щодо впровадження нового, незрозумілого для більшості напрямку в графічному мистецтві: спрощення форми, недотримання реальності у зображенні, збільшення пропорцій, площинність образів [29, с. 318]. Як і деякі студенти, М. Котляревська залишала навчання у графічній групі, але на живописному їй було важко, тому повернувшись назад, студентка стала переконаною прихильницею І. Падалки, захопившись запропонованою ним системою так званих «дерев'яних чоловічків» [29, с. 318]. Цей метод малювання характеризувався відсутністю «живих ліній, згини у ліктях, у колінах – від них умовні складки, ніяких ракурсів, ніякої перспективи, фігури розкладалися пласко на аркуші, як це робили за старовини на іконах, на перських мініатюрах» [29, с. 318].

Майстриня, присвятивши своє творче життя графіці, обрала улюбленою технікою виконання гравюри ксилографію, пізніше – ліногравюру, а також літографію. Спадщина художниці містить твори книжкової та станкової графіки, екслібриси.

М. Котляревська, тонко відчуючи специфіку нового матеріалу, розкрила пластичні можливості лінолеуму у своїй ранній роботі – ліногравюрі «Танок» (1922) (Рис. 47). Основною темою творчості молодой художниці у 1920-х роках стали сюжети побутового характеру та зображення бурхливих подій в Україні після жовтневої революції 1917 року. Упродовж усього життя М. Котляревська послідовно підтримувала традиції мистецької школи М. Бойчука, насамперед принципи монументалізму як «певної абсолютної ідеї» [31, с. 23], що поєднували найкращі здобутки образотворчого мистецтва різних часів і культур, а також принцип синтетизму як важливу складову художнього мислення. Ліногравюри мисткині привертали увагу глядачів своєю легкістю, чіткою

лінією, динамічністю та контрастом білого та чорного кольорів. Наприкінці 1920-х років художниця разом із І. Падалкою та іншими його учнями: О. Довгалем, М. Фрадкіним, М. Зубарєвим, активно експонувала свої роботи: ліногравюри «Качки біля річки» (1926), «Партизани» (1927), «Школярка», «Базар» (1928) на ювілейних українських виставках [38, с. 91] та приймала участь у закордонних проєктах.

У творчості М. Котляревської, зорієнтованій на висвітленні життя і побуту звичайної людини, психологічна виразність образів досягалася завдяки використанню лаконічної, чіткої лінії, декоративності та контрасту чорного і білого кольорів. Найвідоміша ліногравюра художниці – «Жінка з дитиною» (1926) (Рис. 51) виконана у фронтальній композиції, із навмисним порушенням реальних пропорцій фігур і предметів, площинністю, лаконічністю форм, що є відголосом традицій візантизму. У гравюрі художниця звертається до традиційного християнського сюжету «Богоматір із немовлям», переосмислюючи його крізь образ молодої селянки з дитиною на руках. Водночас майстриня трансформувала іконографічний канон, надаючи сцені більш світського, ніж сакрального звучання, що підсилилось введенням до композиції образу кота біля босих ніг жінки [15, с. 468]. Виконуючи навчальне завдання І. Падалки: створення гравюри із двофігурною композицією, М. Котляревська узагальнила силуети персонажів, розміщених у тісному просторі аркуша, що надавало твору відчуття монументальності [38, с. 94].

У побутових сюжетах майстриня, спираючись на окремі факти, спостережені в українських селах, трансформувала їх в узагальнені образи, які репрезентували зародження нових змін у культурному житті радянського села. Сюжет ліногравюри «Нове село» (1928) (Рис. 52) представив сцену колективного відвідування хати-читальні селянами, як чоловіками, так і жінками. Іконографічну виразність твору художниця підсилила фігурами переднього плану, зокрема образом молодої жінки з дитиною, рука якої подана у жесті, що нагадує благословення.

У лінориті «Студентки» (1926) (Рис. 53) М. Котляревська створила оновлений жіночий образ – жінки у процесі навчання: одна дівчина читає або пояснює текст, перед нею розкрита книга, інша уважно слухає. Постаті двох дівчат знаходяться у замкнутій композиції, центром якої є стіл із книгою, що стала символом знань. Сюжетом ліногравюри стала не побутова сцена – навчання студенток, а алегорія освіти й культурного становлення жінки, «унаочнене підтвердження гендерної рівності в доступності вищої освіти» [22, с. 18].

М. Котляревська часто зверталася до теми буремних часів громадянської війни та жовтневого перевороту, створюючи епічні образи учасників цих подій. Ліногравюри «Повстанці» (1926) (Рис. 54), «Махновці» (1927) (Рис. 55), «Партизани» (1927) (Рис. 49), «Міжнародний юнацький день» (1929) (Рис. 56), «Обивателі під час громадянської війни» (1930) (Рис. 57) репрезентують сцени із життя сучасників М. Котляревської та історичні події, свідком яких безпосередньо була сама мисткиня. Художниця, звернувшись до станкової ліногравюри, також відображала рідну природу, радянське індустріальне та культурне будівництво у країні [38, с. 109].

У 1927 р. М. Котляревська стала членкинею новоствореної Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) та брала участь у всіх її виставках. 1929 р. став визначальним у житті М. Котляревської: завершивши навчання у Харківському художньому інституті, вона здобула вищу освіту за фахом художниці-графіка. З середини 1930-х років процес українізації в країні змінився жорсткими репресіями проти митців, які розвивали сучасне українське мистецтво, поєднуючи його з традиціями народної культури. У 1935 р. твори М. Котляревської було вилучено з фондів художніх музеїв УРСР, а згодом мисткиня була змушена знищувати власні роботи, рятуючи життя. У часи репресій 1930-х років радянська влада розстріляла професора М. Бойчука, його дружину С. Налепинську-Бойчук, а також художників-бойчукістів В. Седляра та І. Падалку, звинувачених у проявах буржуазного націоналізму та формалізму. Наприкінці 1930-х років

М. Котляревська під тиском цензури була змушена відійти від мистецьких традицій бойчукізму [38, с. 148].

1939 р. М. Котляревська вступила до Спілки художників України, що засвідчило її професійне визнання та відкрило нові можливості для активної творчої діяльності в умовах політичної цензури та ідеологічних вимог радянської доби.

Воєнні та повоєнні роки стали надзвичайно складними для художниці, яка самотужки доглядала малу дитину під час німецької окупації. У цей період вона виконувала написи на хрестах загиблих німецьких загарбників, а також створила декілька політичних плакатів. У ліногравюрі «Лихо війни» (1944) (Рис. 58) художниця відтворила трагедію мирного населення під час війни, руйнування, насилля, які приносять із собою окупанти. Люди, рятуючись втечею від жахів війни, змушені були лишати свої домівки, свій рідний край, але вони не втратили зв'язок із корінням свого роду. У гравюрі образ дерева є символом життя, що підкреслює надію біженців на повернення додому, відбудову осель і відновлення мирного життя. У 1946 р. М. Котляревська була заарештована за доносом недоброзичливців як особа, що працювала у період окупаційної влади.

Після звільнення та реабілітації у 1952 р. майстриня поступово повернулася до роботи художника-графіка, все більше використовуючи лінорит. Рисунок на папері «Дитсадок» (1955) (Рис. 59) є повною протилежністю воєнній графічній роботі: зображення на аркуші паперу ніби сяє із середини, відтворюючи гармонійний дитячий світ, в якому діти безтурботно граються іграшками, спілкуються один з одним. У 1969 р. М. Котляревська створила лінорит за цією же темою – «Дитячий садок» (Рис. 60), де ліричний настрій гравюри підкреслила м'яка лінія та відсутність контрасту. Ідея твору репрезентує важливість колективного виховання, а також віру в краще майбутнє крізь образ дітлахів зі щасливим дитинством. У творах станкової графіки 1950-х років вже простежувалася авторська

манера «нової» М. Котляревської: більша ліричність образів, конкретика жанрових і пейзажних мотивів [17, с. 96]. Ці якості також присутні у циклі українського пейзажу: у кольоровій ліногравюрі «Зима» (1958) (Рис. 61), ліноритах «Сосни» (1959) (Рис. 62), «На Самарі» (1959) (Рис. 63), де художниця тонко відчувала національну красу рідної природи. В індустріальному пейзажі М. Котляревська відтворювала види сучасних міст із характерними архітектурними та просторовими планами, одночасно демонструючи своє особисте ставлення до них: ліногравюра «Палац студентів» (1958) (Рис. 64), «Інститут чорної металургії» (1967) (Рис. 65), «Будинок-музей Бабушкіна» (1969) (Рис. 66). Панорамність пейзажних образів, створена художницею «вбирає в себе безліч подробиць» (переклад автора О. Ільницької) [17, с. 97], співзвучних простим щоденним емоціям пересічної людини.

До екслібрису М. Котляревська звернулася у післявоєнний період – з кінця 1950-х років. У творах малої графіки художниця змогла майстерно у лаконічній формі передати характерні риси власника книги та його особисті або професійні вподобання. Час створення книжкових знаків можна умовно поділити на окремі етапи, зумовлені змінами політичного й культурного життя країни. Період творчості М. Котляревської 1950–1980-х років означився поступовим переходом від традицій мистецтва школи М. Бойчука до формування власної авторської манери художниці, що відбувався в умовах панування політичної цензури та нав'язаного радянською владою художнього методу – соціалістичного реалізму. Перший етап (кінець 1950-х років) характеризувався тим, що у творах малої графіки М. Котляревської безумовно зчитуються згуки бойчуківських «паролів» [17, с. 23], виявлені у виразності лінії, площинності, монументальності. У книжкових знаках яскраво простежуються «мотиви і засоби українського орнаменту, фольклорні образи» [17, с. 12]. У цей період М. Котляревська створює екслібриси для письменника О. Копиленка «Із книжок О. Копиленка» (1959) (Рис. 67) із площинним зображенням

рослинного орнаменту; для мистецтвознавиці Н. Глухенької «Из книг Н. Г.» (1967) (Рис. 68) використано узагальнений образ квітів; для історикині О. Компан «З книжок О. К.» (1968) (Рис. 69) – символічне зображення стародавньої будівлі; для книжок власної бібліотеки (1968) (Рис. 70) – орнаментальні мотиви. Другий етап (1970-ті роки) характеризувався посиленням ідейного впливу радянської влади, що зумовило необхідність адаптації художницею власних мистецьких уподобань, пов'язаних із традиціями бойчукістів, до вимог цензури, тому цей період означено синтезом бойчукізму та соціалістичного реалізму. Художниця створювала екслібриси, як відповідно до власних мистецьких уподобань, так і в межах рекомендованої тематики для книжкових знаків державних бібліотек або офіційних замовлень. У 1970-х роках М. Котляревська зробила екслібриси для графіка М. Дерегуса «З книжок М. Г. Д.» (1971) (Рис. 71), де мисткиня створила ліричний образ Мавки і Лукаша із поеми Л. Українки «Лісова пісня»; для художниці Т. Яблонській «Ex libris Т. Н. Яблонської» (1972) (Рис. 72), в якому символічне зображення яблук перегукується із прізвищем мисткині; для диригента Ю. Кулика «Книги Ю. Кулика» (1977) (Рис. 73) – зображення святого Юрія (Георгія) Змієборця символізує перемогу добра над злом та має відгук з іменем власника книги; для льотчика В. Соколова «Ex libris В. Соколова» (1973) (Рис. 74) – образи птаха та літака одночасно визначають особисті дані (прізвище) власника книги та професійну спрямованість замовника екслібриса. Третій етап (1980-ті роки) – період часткового зниження впливу радянської цензури. В екслібрисах М. Котляревської цього періоду простежується висока майстерність виконання та впевнена авторська манера, сформована роками. Особливості власного почерку мисткині виявляються у неповторному індивідуальному способі створення гравюр: лінія набуває гнучкості, виразності та декоративності, образи – символічності та казковості, водночас у творах зберігається філософія бойчукізму, прихильницею якої М. Котляревська була все життя. У цей період майстриня більш вільно втілювала власні ідеї щодо створення

художніх образів в екслібрисах, знову відтворювала рослинний візерунок, персонажів обирала за власним баченням. М. Котляревська створила екслібриси для письменника М. Ковсана «*Ex libris* М. Л. Ковсана» (1982) (Рис. 75) – візерунок тонкого мережива, що плететься немов сюжет книги, для художника В. Хвороста «*Ex libris* Василя Хвороста» (1981) (Рис. 76) – зображення ножиць В. Хвороста, які вона побачила у редакції майстра на власні очі; для мистецтвознавця Д. Горбачова «*Ex libris* Д. Горбачова» (1982) (Рис. 77) – зображення жінки із книгою у руці як символу важливості освіти; для історика С. Білоконя «*Ex libris* С. Б.» (1982) (Рис. 78) – символічне зображення голови коня, а також важний процес пошуку знань. Згодом книжковий знак у виконанні М. Котляревської набув ознак самостійного графічного твору.

З 1926 р. завдяки педагогічній програмі, запропонованій І. Падалкою, художниця налагодила співпрацю із видавництвами, познайомила з багатьма літераторами та почала оформлювати книжки. Вже у 1930-ті роки мисткиня була визнана досвідченим майстром гравюри. М. Котляревська створювала книжкову графіку до друкованих текстів українських та зарубіжних класиків, сучасних її часу поетів і письменників, казок та дитячих книжок. Однією із перших книжкових ілюстрацій художниці можна вважати дереворит до сатиричної казки П.-Ж. де Беранже «Цар Горох» (1926), зроблений як завдання з графіки на багатофігурну композицію [38, с. 95]. Свою майстерність оформлювача книжок художниця продемонструвала в оформленні відомих творів українських класиків – поем Т. Шевченка «Катерина», «Сон», поеми І. Котляревського «Енеїда», до творів іноземних літераторів – О. Пушкіна «Вибране», Мідний вершник», поеми Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка», також ілюструвала тексти Ф. Шиллера, А.-Р. Лесажа, Е.-Л. Войнич, радянських письменників – П. Панча, Л. Первомайського, М. Хвильового, В. Вразливого. Особливу увагу М. Котляревська приділяла оформленню дитячих книжок: обкладинка до твору Ю. Будяка «Маленьким дітям» (1927), ілюстрації до книжки

О. Донченка «Цирк» (1928). Найвідомішими ілюстраціями до творів українських письменників вважаються гравюри до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія» (1934), в яких художниця репрезентувала ніби пробільшовицький сюжет, а насправді вона заперечує «нав'язливу ідею червоного братовбивства усім образним ладом – передусім композиційно» [17, с. 21]. Дереворити до текстів В. Вразливого «Дівчина» та М. Хвильового «Легенда» М. Котляревська створила на ідеях бойчукізму, розкрила вічні мотиви, «шукаючи душевного прихистку в цілісності, рівновазі питомих національних ідеалів» [17, с. 21].

У 30-х роках ХХ ст. художниця зробила для республіканських видавництв більше ніж п'ятдесяти книжкових оформлень. Важливою тенденцією у роботі М. Котляревської було конструктивне поєднання всіх елементів видання – від обкладинки до останньої сторінки, а також органічне єднання гравюри з духовно-смісловим змістом літературного твору. Мисткиня глибоко відчувала авторську манеру письменника й органічно передавала її у своїх пластичних рішеннях. В ілюстраціях М. Котляревської до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія» (1934) простежується творче переосмислення традицій української народної гравюри в поєднанні з революційними тенденціями радянського мистецтва. Ксилографії до твору Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка» сповнені духу європейського романтизму [37, с. 21].

У гравюрах до роману А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» (1935) художниця відтворила водночас духовність і відчуття реального земного життя, поєднуючи романтичне натхнення з легкою авторською іронією [17, с. 94]. Наприкінці 1930-х років М. Котляревська однією з перших звернулася до оформлення творів О. Пушкіна, зокрема збірника «Вибрана проза» (1937), а також окремих видань – «Капітанова дочка» (1937) і «Пікова дама» (1937), проявивши себе як талановита ілюстраторка. У гравюрах до поеми «Мідний вершник» (1936) (Рис. 17–19) художниця надала провідного звучання образу Петербурга, осмисленого

«крізь призму пейзажного образу міста» (переклад автора О. Ільницької) [17, с. 94] то величного, то похмурого у своїй відчуженості від людини. Виразність заставок і кінцівок підсилило образність початку книги, а штрих у пейзажних композиціях вирізняється спокоєм і врівноваженістю [17, с. 95]. В оформленні збірника «Казки народів СРСР» (1938) (Рис. 21–28) М. Котляревська використовувала орнаментику, запозичену з української вишивки, писанкарства та різьблення по дереву, що надавало ілюстраціям національної образності та композиційної довершеності.

Згідно із каталогом виставки 1962 року, у воєнний період М. Котляревська зверталася до ілюстрування творів різних жанрів, зокрема оповідання Л. Толстого «Мужик та огірки» (1941), поеми Т. Шевченка «Сон» (1943) та народної казки «Дід та баба» (1945) [26, с. 12, 13].

У 1950–1960-х роках ілюстрації М. Котляревської набувають характеру вільних композицій за мотивами літературних творів із виразною самобутньою образністю. Техніка ліногравюри дозволила художниці створювати яскраві, емоційно насичені образи, більш автономні від тексту та наближені до станкових форм. Книжкова графіка М. Котляревської вирізняється характерними рисами: силуетністю зображень, декоративністю та використанням орнаментальних елементів, яскравим відображенням процесу формування образу книги як цілісного явища, у якому гармонійно поєднуються друковане слово і зображення [38, с. 147]. Ілюстративне оформлення дитячих книжок М. Котляревська зробила не тільки візуальним прийомом розуміння літературного тексту, а й засобом розвитку уяви, формування художнього смаку та свідомості дитини.

В останні роки життя М. Котляревська захопилася створенням орнаментальних мотивів (Рис. 79, 80): у ліногравюрі, малюванні тушшю, аквареллю і навіть фломастерами. У гравюрах пізнього періоду творчості художниці орнамент набув стриманої суворості, тоді як зображення квітів, навпаки, вирізнялися лагідним спокоєм, внутрішньою рівновагою та гармонійною узгодженістю ліній і плям [17, с. 23].

М. Котляревська брала участь у численних республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках, що засвідчує визнання її творчості в мистецькому середовищі, але персональних було усього дві маленькі виставки у Дніпропетровську (нині Дніпро): «М. Є. Котляревська до 60-річчя з дня народження» (1962) та «Мария Евгеньевна Котляревская. LXXV. Графика. Экслибрис» (1977). Твори М. Котляревської експонувалися у контексті виставкових проєктів: у Харківському художньому музею «Століття мистецьких досягнень графіки» (2021), «Мистецтво 1910–1970 років» (2016), «Мистецтво XX століття. Живопис, графіка, скульптура» (2011), на виставці у Києві – «Відбиток. Українська друкована графіка XX–XXI століть» (2020), організатором якої став Мистецький арсенал. У березні 2026 року Національний центр «Український дім» представив виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів», об'єднавши мистецькі практики 15 художниць-бойчукісток, серед яких є твори і М. Котляревської (Рис. 83, 84). Роботи бойчукістів знищувалися протягом існування тоталітарного радянського устрою. За часи незалежності України твори художниці зберігалися у колекції Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, подаровані її сином М. Кульбак. Будівля академії була частково зруйнована 25 березня 2024 року внаслідок обстрілу Києва російським агресором. Робітникам академії через рік вдалося віднайти вцілілі фрагменти робіт художниці М. Котляревської (Рис. 85–87).

Отже, мистецька спадщина М. Котляревської різноманітна та багатогранна: за технікою виконання творів – ксилографія, літографія, ліногравюра; за видами – станкова графіка, книжкова графіка, екслібрис. Гравюри М. Котляревської вражають неповторною художньою мовою, узагальненістю образів, декоративністю, площинністю композиції, тяжінням до візантизму. Твори художниці зберігаються у Національному художньому музеї України у Києві, Харківському художньому музеї,

Дніпропетровському художньому музеї (нині Дніпровському), Дрезденській картинній галереї, а також у приватних колекціях.

Висновки до Розділу 2

Творчість художниці М. Котляревської посідає вагоме місце у розвитку українського мистецтва ХХ ст., зокрема важливими є здобутки у сферах станкової та книжкової графіки, екслібрису як виду малої графіки. Мистецька спадщина «останньої бойчукістки» відображає розвиток української графіки у процесі поєднання національних традицій та ідеологічних настанов радянської влади під впливом політичної цензури.

Звернувшись у створенні гравюр до більш м'якого матеріалу – лінолеуму, художниця виявила його пластичні можливості та отримала монументальну виразність силуету з чіткою, пружною лінією, контрастом чорного та білого, що підсилювало драматизм сюжету. У ліногравюрах мисткиня відображала сучасні її часу політичні події, свідком яких вона була особисто, створювала яскраві побутові сцени життя пересічних громадян.

Важливим внеском мисткині в українське мистецтво ХХ ст. є розвиток екслібрису, у якому М. Котляревська зуміла адаптувати традиції школи М. Бойчука до вимог офіційно встановленого в радянському мистецтві методу соціалістичного реалізму. Водночас художниця зберегла індивідуальне художнє бачення створення образів, що і зумовило формування її авторської манери виконання творів малої графіки.

Книжкова графіка художниці-бойчукістки вирізнялася гармонійним поєднанням зображення із літературним текстом. Ілюстрації підсилювали ідейний зміст твору, а також відображали авторське трактування художницею значення друкованого тексту. Книжкове оформлення М. Котляревської надавало виданням цілісного, завершеного вигляду – від

обкладинки до останньої сторінки. Ілюстрації графікині вирізнялися декоративністю, силуетністю зображень, символічною насиченістю образів.

РОЗДІЛ 3

Художні особливості книжкової графіки Марії Котляревської 1920–1980-х років

3.1. Джерела сюжетів та образів у книжковій графіці художниці

У спогадах про навчання в Харківському художньому інституті М. Котляревська підкреслювала, що І. Падалка як викладач, формував широкий художній кругозір студентів: спонукав до вивчення фресок і мозаїк Софійського собору у Києві, живопису Джотто, мистецтва Стародавнього Єгипту та Індії, а також ознайомлював із середньовічною гравюрою, персидськими мініатюрами, літографією західноєвропейських митців і творчістю П. Пікассо. Навчальна програма передбачала ознайомлення студентів із творами імпресіоністів і постімпресіоністів, а також із монументальним живописом Дієго Рівери. Додатково на курсі вивчалась японська гравюра, що мало як теоретичний, так і практичний характер: під час занять М. Котляревська разом з іншими студентами копіювала репродукції, аналізувала композиційні рішення, опрацьовувала побудову фігури та засоби передачі настрою [17, с. 128]. У подальшій творчій діяльності, зокрема у процесі ілюстрування друкованих видань, художниця повною мірою реалізувала набуті фахові знання, які у поєднанні із її особистим баченням світу, сприяли створенню неповторних образів, гармонійно пов'язаних із текстом і таких, що розкривають зміст літературного твору [17, с. 128].

Визначальним джерелом сюжетів та образів у книжковій графіці М. Котляревської стали твори видатних українських і зарубіжних класиків,

а також роботи сучасних художниці письменників, поетів. Ілюстрування книг – відповідальний і складний процес, під час якого майстриня мала ретельно ознайомитись із текстом, переосмисливши його для кращого розуміння психологічного образу персонажів, врахувавши особливості культурно-історичного контексту.

Неодноразово М. Котляревська зверталася до творчості видатного художника та поета Т. Шевченка, твори якого стали визначальним явищем української літератури XIX ст. і важливим чинником у формуванні національної свідомості, що залишається актуальним і сьогодні. Звернення художниці до поеми Т. Шевченка «Катерина» зумовлене, по-перше, популярністю цього твору серед митців, а по-друге, його глибоким психологічним і національно-символічним змістом, що надихнув М. Котляревську на створення однойменної ілюстрації «Катерина» (1964) (Рис. 29). У центрі композиції зображено фігуру жінки з дитиною, захищену чорно-білими колами, що відокремлюють дівчину-покритку від агресивно налаштованої спільноти, підкреслюючи самотність та трагічність її зруйнованої долі. Обираючи цей образ мисткиня акцентувала увагу не на соціально-побутовому контексті твору, а на внутрішній драмі героїні. Катерина у трактуванні М. Котляревською постає узагальненим образом морального страждання, що може інтерпретуватися як метафора долі українського народу та перегукуватися із тематикою поеми Т. Шевченка «Катерина», зокрема з мотивами трагедії особистості в умовах зради, суспільного осуду й гноблення. Ілюстрація до літературного твору репрезентує символічний жіночий образ – України-матері, дівчини-покритки, жінки-страдниці, що є характерним для поезії Т. Шевченка. Контрастність чорного і білого кольорів підкреслює драматизм сюжету у ліногравюрі.

Поема видатного письменника Івана Котляревського «Енеїда» (початок створення 1794 р.) стала визначною подією у новій українській літературі: твір бурлескно-травестійного характеру було вперше в історії

укладено розмовною українською мовою. Національна колористика, сатирична спрямованість тексту відкрили М. Котляревській можливість широкої візуальної інтерпретації характерних типажів, окреслених сюжетною лінією літературного твору. Джерелом образів для книжкової ілюстрації «Еней в аду» (1966) (Рис. 33) художниця обрала текст третьої книги поеми «Енеїда». Відповідно до сюжету, стара віщунка Сивілла веде головного героя до пекла, де перед ними постають грішники, які у страшних муках спокутують свої провини [33, с. 341]. Еней постає не в образі античного героя, як у класичній поемі римського поета Вергілія, а як енергійний, упевнений у собі народний ватажок. Мужня постать Енея підсилює відчуття переваги головного героя над узагальненими людськими вадами, втіленими в образі хаотичного середовища пекла з карикатурними постатями чортів і грішників.

Окрім класичних творів М. Котляревська оформлювала видання сучасних їй письменників та поетів. Перевагу у цій справі надавала робота у видавництвах та можливість спілкування із літераторами. Художниця створювала на замовлення або за власною ініціативою екслібриси, твори книжкової графіки до текстів друкованих видань. Часто М. Котляревська у своїй творчості зверталася до історико-драматичної тематики революційних часів. В ілюстративному оформленні патріотичної поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія» (1934) художниця відтворила узагальнені образи повстанців із акцентом на внутрішню напруженість, що підкреслило масштаб трагедії. Графічні роботи М. Котляревської до новели українського письменника М. Хвильового «Легенда» (1929) вражають глядача психологічною глибиною образів. Заставка на початку книги (Рис. 12) розкриває читачеві головну ідею твору: вшанування пам'яті героїв, загиблих за незалежність країни, за волю народу, збереження та передача нащадкам коду національної ідентичності. Статичність і внутрішня зосередженість постатей двох дівчат, зображених на березі ставка біля могили юнака (за легендою, можливо – дівчини), який загинув за ідею

визволення від панського засилля, підсилюють камерний характер деревориту.

Особливою рисою ілюстрацій М. Котляревської до друкованих текстів є не лише візуалізація літературних сюжетів, а й створення самостійного художнього образу із власною інтерпретацією авторки. У деревориті «Дівчина» (1929) (Рис. 13) до однойменного оповідання українського письменника В. Вразливого художниця репрезентує образ дівчини не як суто літературний типаж, а як узагальнений символ жіночої долі. У невеликому композиційному просторі усамітнена жіноча постать посилює драматизм і ліричний настрій персонажа, підкреслюючи внутрішню моральну чистоту та стійкість переконань цього образу [17, с. 21].

Українська народна творчість стала важливим джерелом формування сюжетів та образної мови книжкової графіки М. Котляревської. Орнаментальні мотиви виступають не лише декоративним елементом, а й засобом гармонізації зображення, поєднання його складових у єдиний ритмічний простір. У суперобкладинці до твору А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» (1935) (Рис. 14) орнаментальна рамка із симетричними елементами обрамляє текстову частину зображення, розміщену в центрі композиції. У заставці до новели М. Хвильового «Легенда» (1928) (Рис. 12) М. Котляревська поєднала рослинний орнамент у вигляді вербової гілки у верхній частині деревориту з трав'яним килимом у нижній, створюючи замкнений простір навколо зображення головних персонажів.

Традиція народної картинки (лубка) також є важливим джерелом образів книжкової ілюстрації М. Котляревської. Художниця лаконічно окреслювала персонажів чітким контуром, узагальнюючи їхню форму. Особливо виразно це простежується у багатофігурних композиціях із фронтально розташованими персонажами в межах композиційного простору. Прикладом звернення майстрині до народної творчості та фольклору є ілюстрація до твору П'єра-Жана де Беранже «Цар Горох» (1926)

(Рис. 7), обраного художницею як зразок книжкового оформлення сатиричної літератури. Образ царя Гороха, відомий із давніх часів і поширений у народних казках, символізує напівжартівливий образ правителя вигаданої, нереальної держави. У композиційному вирішенні ілюстрації художниця застосувала узагальненість зображення персонажів, виразність силуетів, фронтальність фігур із елементами гротесковості, тим самим мисткиня наблизила стилізацію своєї роботи до традицій народної картинки. Художниця підсилила фольклорний характер зображення, застосувавши орнаментальні мотиви в одязі героїв та елементів інтер'єру, контраст чорного і білого, ритмічне чергування ліній. В ілюстрації поєднано фольклорні традиції та декоративність народного мистецтва, а також засвідчено професійну майстерність молодого мисткині у створенні книжкової графіки.

Народну художню культуру, зокрема орнаментику вишивки, писанкарства та різьблення по дереву, М. Котляревська використовувала в оформленні сторінок, заставок, кінцівок і декоративних елементів, що надавало ілюстраціям національного колориту та композиційної завершеності [25]. Ці особливості книжкової графіки майстрині яскраво простежуються в оформленні збірника «Казки народів СРСР» (1938) (Рис. 21–28).

Одним із важливих джерел образотворення у книжковій графіці М. Котляревської є культурно-історичне середовище радянської доби, в умовах якого формувалася й розвивалася творчість художниці протягом 1920–1980-х років. Для ілюстрацій до дитячої книги Зеленко «Будуємо пароплави» (1932) (Рис. 40–44) М. Котляревська власноруч виконувала замальовки, спостерігаючи за працею кораблебудівників на заводі у місті Миколаєві. Тематика, відбір сюжетів та особливості розкриття художніх образів в ілюстраціях М. Котляревської значною мірою залежали від соціально-політичної ситуації в країні, ідеологічних настанов часу, а також від ступеня посилення чи послаблення цензури у сфері мистецтва.

Доповненням композиції виступають лозунги радянської ідеологічної спрямованості, виділені на смугах червоного кольору, які органічно вплітаються у структуру графічного зображення: «Радянським водам – радянські пароплави!» (Рис. 42) або «Організуємо ударні бригади!» (Рис. 43). У книжковому оформленні М. Котляревська активно використовувала радянську символіку, зокрема зображення червоних зірок та прапорців (Рис. 41), що виступали знаком належності до радянської держави. Обрані елементи повністю відповідали ідеологічним вимогам часу та підкреслювали зв'язок зображеного виробництва із загальносоюзним розвитком промисловості. Водночас художниця сміливо акцентувала увагу читача на назві одного з кораблів – «Україна» (Рис. 44), наголошуючи на досягненнях саме українського кораблебудівного заводу та підкреслюючи значення національного виробництва.

Після репресій 1937 р., коли було заарештовано та страчено чимало бойчукістів, М. Котляревській довелося пристосовувати своє мистецтво під реалії життя та вимоги політичної цензури, запровадженої радянською владою. Так у 1938 р., оформлюючи дитячу книгу «Казки народів СРСР», мисткиня була змушена додавати в орнаментальні заставки і кінцівки комуністичну символіку і портрети вождів (Рис. 25–28), що було необхідно для збереження власного життя [25]. В ілюстративному оформленні до цих казок М. Котляревська використовувала орнаментальні мотиви різних народів, демонструючи обізнаність із декоративними традиціями, тонкий художній смак та вміння за допомогою чіткої лінії передати характерні риси епохи.

У межах радянської культурної політики значна увага приділялася літературі історико-революційної та соціальної тематики. На початку 1970-х років М. Котляревська звернулася до теми визвольної боротьби, історії революційного руху. Книга українського письменника Петра Маруся «Пробудження» (1972) надихнула художницю на створення образів, сповнених драматизму та узагальненим символічним змістом: на

зображенні до обкладинці (Рис. 35) можна побачити три узагальнені фігури – селянина із вилами, червоноармійця у форменому головному уборі – будьонівці, зі зброєю у руках, а також озброєного робітника як учасника революційних подій. Постаті вирізняються динамікою та внутрішньою напруженістю, їхні фігури окреслені виразним контрастом чорного і світлого, що відповідає характерним принципам техніки деревориту. Ілюстрація передає момент озброєного конфлікту під час виступу народних мас проти царської влади. Заставка до тексту (Рис. 36) репрезентує психологічну складову твору: в одному композиційному просторі надано портретне зображення військового червоної армії у символічному головному уборі – будьонівці, на плечі у нього гвинтівка та навпроти нього профіль дівчини, погляд якої направлено на хлопця. Психологічну напругу зображення підкреслюють деталі, введені до композиції: над військовим скупчені чорні хмари, а над дівчиною сходить ранкове сонце, промені якого перемагають нічну темряву. М. Котляревська передала внутрішній стан персонажів і водночас відобразила художні пошуки книжкової графіки радянської доби.

Європейська та українська графічна школа XX ст. також впливали на формування художньої мови ілюстрацій М. Котляревської. Аналогічно до робіт Юрія Нарбута, мисткиня в оформленні книги досягла стилістичної цілісності, в якій простежується декоративність композиції, чіткість лінії та використання орнаментальних мотивів. Учениця І. Падалки, послідовниця бойчукізму М. Котляревська, створюючи узагальнені, монументальні образи, підкреслювала внутрішній стан персонажів. Використання художницею контрастів білого та чорного кольорів, лаконічність графічних форм мало спільні риси із європейською традицією деревориту, яку представляли: мисткиня Кете Кольвіц (1867–1945) із Німеччини, відома своїми експресивними гравюрами із виразним контрастом світла і тіні, а також графік Франс Мазерель (1889–1972) із Бельгії, який мав особливу манеру виконання ілюстрації: узагальнення, обмежена кількість деталей,

застосовування великих чорно-білих площин [47, с. 5]. У своїх гравюрах М. Котляревська вдало поєднувала національні мистецькі традиції із загальноєвропейськими тенденціями розвитку графіки.

3.2. Художньо-стилістичні особливості книжкової ілюстрації М. Котляревської 1920–1980-х років

М. Котляревська присвятила своє натхнення, талант єдиному, обраному на все життя виду мистецтва – графіці. Художниця працювала в улюблених видах техніки – ксилографія, ліногравюра. Викладачами М. Котляревської у Харківському художньому інституті були такі видатні мистці, як В. Єрмилов, О. Маренков, І. Падалка. Особливий вплив на вибір її подальшої діяльності як художниці-графіки, мав І. Падалка, який розвивав художні здібності студентів, надавав знання, прищеплюючи традиції мистецької школи М. Бойчука. Художній мові бойчукістів притаманна лаконічність, монументальність композиції, висока майстерність, національна визначеність, вміння поєднувати новітні західноєвропейські тенденції із особливостями художньої мови українського народного мистецтва [3, с. 24–25].

Книжкову графіку М. Котляревської можна поділити на умовні періоди створення: ранній, післявоєнний, пізній, що проходили під впливом змін художньої політики СРСР та загального розвитку української графіки 1920–1980-х років. Для кінця 20-х – початку 30-х років ХХ ст. характерно підвищення обсягу книжкової продукції, що сприяло розквіту мистецтва книги. Ілюструвати літературні видання художниця почала ще у студентські роки. У ранній період творчості М. Котляревська як прихильниця прогресивних мистецьких тенденцій, в ілюстраціях до книжкових видань відтворювала характерні риси бойчукізму: монументальність композиції, узагальненість образів, лаконізм лінії та площинність форми. Наприкінці 1920-х років художниця активно ілюструвала, як перекладені зарубіжні, так

і українські видання. Одною із перших спроб книжкової графіки стала студентська робота – «завдання на багатофігурну композицію» [39, с. 186] до твору П'єра-Жана Беранже «Цар Горох». Сатирична направленість тексту поеми в повній мірі репрезентована молодого художницею на невеликих за розміром аркушах паперу – 14 см х 9,5 см. Гротесковість образів М. Котляревська підсилила узагальненням рис персонажів, динамічністю подій проілюстрованого тексту [39, с. 186]. Контраст чорно-білої композиції підкреслив гармонійну взаємодію тла з героями поеми: чорні фігури схвильованих вояк біля гармати, постать головного каноніра із шаблею, одягненого як український козак, діагональна фігурка песика – на білому тлі (Рис. 8) та білі фігури людей, що символізують народ із царства Гороха – на чорному тлі (Рис. 9). В ілюстраціях до поеми простежується фронтальність зображення фігур, лаконічність лінії, чіткість форми, обмеженість штрихування, площинність простору. М. Котляревська, звернувшись до народного фольклору, поєднала традиційне уявлення про казкового царя та інших персонажів із власним художнім рішенням.

У 1920-х роках М. Котляревська ще знаходилась в активних пошуках себе як художниці-графіка, своєї індивідуальної манери оформлення книжок. 1927 року майстриня виконала обкладинку до збірки Ю. Будяка «Маленьким діткам» (Рис. 10), орієнтовану на дошкільний вік дитини. Робота створена з обмеженим використанням фарб: всього два кольори – чорний та червоний. Композиція обкладинки симетрично врівноважена, з діагональною побудовою. Головним об'єктом твору є зображення дівчинки, постать якої повернута до розгорнутої книжки, що лежить перед нею. Лаконічний візерунок на одязі дитини створює легкість образу, не обтяжуючи зайвими деталями: поєднання простої клітинки та прямих ліній добре сприймається дитячою уявою. Теплі кольори створюють атмосферу безпеки, радості, що важливо для розвитку дітей, особливо у ранній період життя. Уявна зигзагоподібна лінія проходить крізь композиційну побудову ілюстрації: темна пляма чорного кольору – волосся дівчинки, веде увагу

глядача вліво до спідниці насиченого червоного кольору та зупиняється на чіткій фігурі домашньої тваринки, улюбленої всіма дітьми – кішки. Поєднання чорного та червоного кольорів створюють контраст та підсилюють декоративність зображення. Важливим елементом для позитивного сприйняття книжної обкладинки стало відкрите, спокійне обличчя дитини, допитливий погляд якої направлений на сторінку розгорнутої книги із картинкою. Образи на обкладинці – дівчинка, книга, кішка, пов'язані між собою задуманою художницею сюжетною лінією, яка немов спонукає маленького читача відкрити книжечку та зануритись у казковий світ друкованого слова [39, с. 196]. Доречним доповненням до основних деталей ілюстрації стали лаконічно оформлені літери слів: назва книги та основні відомості про видання. Композиція обкладинки вибудована у відкритому просторі без чітко окреслених меж, що сприяє емоційній залученості глядача та стимулює розвиток дитячої уяви. Ця робота була надана М. Котляревською у 1929 р. до виставки у Харкові та експонувалася разом із творами І. Падалки та інших його учнів.

В ілюстрації до дитячої книжки Олеся Донченка «Цирк» (1928) (Рис. 11) М. Котляревська продемонструвала своє глибоке розуміння дитячої психології. Художниця відтворила великі за розміром фігури атлета, мавпи, кішки, вони майже однакові, бо в уяві дітей все важливе та має однакове значення [16]. Персонажі подані фронтально на нейтральному тлі, що підкреслює площинність простору. Орнаментальний візерунок на одязі акторів-тваринок наголошує на декоративному характері зображення, контрастні кольори, пом'якшені тональним переходом, надають усій роботі гармонійної завершеності. Лінія чітко окреслює силуети, штрихування передає фактуру шерсті, тканини. Яскраві ілюстрації разом із текстовою частиною книги залучають дітей до чарівного світу циркової дії. Позитивний характер ілюстрованого матеріалу створює веселий настрій у читача, викликає бажання ознайомитись із текстом та надихає на відвідування справжньої вистави у цирку [16].

Продовжуючи пошуки власної манери виконання, М. Котляревська створила заставку до новели українського письменника Миколи Хвильового «Легенда» (Рис. 12), виконавши її у техніці ксилографія. В основі симетричної композиції художниця фронтально розташувала дві жіночі постаті на природі, оточені лаконічним краєвидом. Простір надано площинно, але М. Котляревська створила необхідну глибину за допомогою нашарування декількох планів та штрихуванням: перший план – дівочі фігури біля ставка, другий – могила юнака, третій – рухлива водойма. Фігурну композицію обрамлює рослинний орнамент: верхню частину ілюстрації прикрашає вербова гілка, а нижню – густий трав'яний килим, тим самим створюється декоративне замикання зображення. Художниця надала рисунку монументальності завдяки чіткому контуру, що окреслює жіночі силуети, а символічність образу підсилила узагальненим зображенням рис обличчя. Виразним паралельним штрихуванням майстриня поєднала фігури та довкілля в єдину декоративну систему із ритмічною структурою, а контрастом чорного та білого підсилила гармонійну цілісність книжкової ілюстрації. Сюжет заставки репрезентує центральну ідею літературного твору М. Хвильового «Легенда» – збереження історичної пам'яті як духовного коду, переданого нащадкам, ушанування загиблих героїв, борців за незалежність, за волю, за свою українську ідентичність.

У 1929 році М. Котляревська створила дереворит «Дівчина» (Рис. 13) як ілюстрацію до однойменного твору українського письменника Василя Вразливого. На початку своєї творчої діяльності художниця активно працювала в техніці ксилографії. Графічна робота стала дипломним завданням випускниці. Обдарована студентка, прихильниця бойчукізму змогла поєднати традиції народного мистецтва із сучасними творчими пошуками. Центральним зображенням ілюстрації є постать дівчини, силует якої окреслено чіткою лінією, риси обличчя узагальнені, статична фігура з трохи збільшеними розмірами рук, складених на колінах та стопами ніг, що міцно тримають усю фігуру на уявній скелі. Техніка високого друку надає

можливість гармонійного поєднання чорного та білого кольорів, що підсилює монументальність фігури, створюючи внутрішню зосередженість образу. Лаконічність рисунку акцентує увагу на психологічному стані жінки: врівноважена поза, стриманість рухів, узагальненість рис обличчя наголошують на типології жіночого образу. У даному контексті дереворит «Дівчина» можна розглядати як символ чистоти, духовної сили, внутрішньої гідності. М. Котляревська продемонструвала у своїй роботі органічне поєднання технічних можливостей ксилографії та авторської концепції, при якому форма та зміст стають єдиною художньою системою.

У 1930-х роках М. Котляревська вважалася вже досвідченою майстринею у створенні книжкової ілюстрації. Обкладинка до твору Ален-Рене Лесажа (1668–1747) – французького письменника, сатирика і драматурга доби Просвітництва, «Історія Жіль Блаза із Сантільяни» (1935) (Рис. 14) прикрашена орнаментальною рамкою, що створює замкнений декоративний простір. У центральній частині зображення розташовано текстову частину із зазначенням автора та назви твору. Шрифт за своїм стилістичним вирішенням М. Котляревська наблизила до антикви XVIII ст.: літери вузькі із вертикальною спрямованістю та контрастом тонких горизонтальних і товстих вертикальних штрихів, тим самим мисткиня підкреслила історичність видання. В обкладинці простежуються барокові елементи: симетричність у центральному картуші із назвою, поля чітко окреслені рамкою, лінія виразна, контурна, що сприяє організації простору, а також можна впізнати мотиви рококо: асиметричні завитки по боках картуша, мушлеві мотиви у верхній частині зображення, дрібні хвилясті лінії створюють легкість та надають декоративність обкладинці. М. Котляревська змогла поєднати риси історичної декоративності та сучасних тенденцій графічного оформлення книги 1930-х років: площинність простору, лаконічність лінії, відсутність зайвих деталей. Композиція врівноважена чітко поділенням простором: назва твору та прізвище автора розташовані у центрі обкладинки, текстову частину

обрамляє орнамент. Художниця в оформленні обкладинки не копіювала декоративні історичні мотиви, а інтерпретувала їх у сучасному графічному виконанні.

На початку 30-х років XX ст. на відміну від більшості українських художників, М. Котляревська у своїй творчості не втратила інтерес до революційної тематики. В ілюстраціях до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія» майстриня продемонструвала вміння бачити книгу в цілому [38, с. 37]. На початку усіх розділів М. Котляревська відтворила художньо оформлений ініціал (Рис. 15), до кожного із них вона підбрала окремий сюжет, що розкриває бурхливі події революційного часу: літера «Г» – зображенням тачанки як символу руху повстанців; літера «М» – образ місяця, що байдуже дивиться на тіла загиблих у бою; літера «Ш» – група людей, які згуртувались біля чоловіка з газетою та уважно слухають його. Ілюстрації до цього твору (Рис. 16) М. Котляревська відтворила у техніці деревориту, на що вказує різкий контраст чорного і білого. Головну роль у творі відіграє штрих, що підкреслює площинність простору, образи узагальнені, індивідуальні риси обличчя відсутні. Центральна фігура композиції – військовий на білому коні створює перший план. На другому плані – зображення вершника на чорному коні із піднятою у руці зброєю. Сільський пейзаж, хати під солом'яною стріхою, млин, зображення природи створюють дальній план композиційної побудови гравюри. Динамізм сюжету підсилюється протилежністю направленості фігур: кінь уявно рухається вперед, обличчя вершника повернуто в інший бік до людей, яких простягнутою рукою закликає рушати за собою.

У 1938 р. М. Котляревська звернулася до оформлення збірника «Казки народів СРСР». На одній із сторінок художниця репрезентувала рослинний візерунок із мотивом калини (Рис. 21) – куща, що з давнини пов'язане із народженням Всесвіту та назвою, отриманою від давнього значення Сонця – Коло. Калина стала символом українського роду [13, с. 7]. У композиції побудові зображення М. Котляревська використала променеву

симетрію, що часто зустрічається у природі. Елементи орнаменту рухаються від центру по колу. П'ять гілок із листям та п'ять гілок із гронами ягід формують ритмічну зіркоподібну побудову навколо композиційного початку у вигляді декоративної квітки. У народному мистецтві калина уособлює красу, життя, духовну силу та відродження. Колористичним рішенням для гравюри М. Котляревська обрала контраст червоного та чорного кольорів на світлому тлі, немов в українській вишиванці. Червоним (символом життя, енергії, любові) художниця акцентувала ягоди та листя, а чорним (символом родючої землі) створила форму, посилюючи декоративність орнаментальної заставки. Чітка лінія контуру, симетрія та повторення елементів були традиційними для українського народного розпису та книжкової графіки.

Наступне орнаментальне оздоблення для книги «Казки народів СРСР» (Рис. 22) має асиметричну композицію, побудовану на вільному відтворенні суто рослинного мотиву. Композиційним центром твору М. Котляревська обрала вигнуту рослинну гілку, від якої по різні боки розташовані умовні квіти, листя, декоративні деталі. Верхню частину композиції художниця врівноважила спіральними та крапковими мотивами, надавши зображенню ритму, побудованому на повторенні елементів. У створенні орнаменту мисткиня обмежилась двома кольорами – червоним і чорним. Чіткими лініями із хвилястими вигинами вона підкреслила пластичність форми. Мотиви рослинного характеру з давніх часів українці використовували у візерунках-оберегах на вишитих сорочках, рушниках, фартушках, у розписі великодніх писанок, тощо (Рис. 23, 24) [13, с. 5].

В орнаментальні заставки до книги «Казки народів СРСР» (1938) (Рис. 25–28) М. Котляревська змушена була вводити у композицію комуністичну символіку і портрети вождів, щоб у період жорстких репресій урятувати своє життя. Так, у зображенні кінцівки (Рис. 25) художниця поєднала рослинний орнамент із символічними знаками політичної ідеології та художньої стилістики мистецтва радянського періоду. У композиції

твору чітко простежується центральна побудова: у середині зображення розташовані серп і молот як символ союзу робітників і селян. Державний знак СРСР оточений декоративним колом із стилізованих рослинних елементів: квітів, дубового листа та колосся пшениці, що підкреслюють ідею гармонії людини із навколишнім світом. Центральний мотив гравюри М. Котляревська обрамила декоративною рамкою, утвореною хвилястими рослинними гілками, завитками та листям дерев, що надало композиції завершеної гармонії. В орнаментальному оформленні художниця використала два традиційні кольори – червоний та чорний. Червоним кольором мисткиня підсилила емоційну виразність рослинного вінка та ідеологічну направленість радянської символіки, а чорний застосувала для контурів декоративного обрамлення навколо центральної частини зображення. К. Лебідь виявила, що у заставки до «Казок народів СРСР» (1938) М. Котляревської вимушено вводила зображення вождів (Рис. 26). Заставка прямокутної форми із портрет Леніна у середині п'ятикутної зірки. Центральна композиція обрамлена рослинним візерунком. Усі заставки та кінцівки до книги казок відтворені художницею у єдиній колірній гамі: червоний та чорний на білому тлі.

У воєнні та післявоєнні 1940-і роки значно ускладнилися життєві й творчі обставини М. Котляревської: художниця була змушена працювати в умовах окупаційного режиму, що сильно вплинуло на її професійну діяльність і подальшу долю. 1946 р. М. Котляревську було заарештовано за безпідставними звинуваченнями та ув'язнено на шість років. У 1952 р. художницю реабілітовано, але без права певний час працювати за фахом, що призвело до вимушеної перерви у творчій діяльності.

Активно ілюструвати літературні тексти М. Котляревська продовжила у 1960-ті роки. У ліногравюрі до української народної казки «Коза-дереза» (1966) (Рис. 30) художниця репрезентує ключовий епізод твору: повернення хитрої кози з пасовища додому. Сцена передає конфлікт, присутній у казці – протистояння лукавства і довіри. Композиційно простір

поділено на дві частини: зліва динамічна – дівчина з тваринами, зправа статична – фігура діда, який зустрічає козу, що є центром емоційної напруги; стіна хати, тин створюють вертикаль, упорядковуючи простір; персонажі розташовані площинно в одному плані, що є характерним для ілюстрацій до народних казок. М. Котляревська в якості художніх засобів застосувала техніку кольорового лінориту з контрастом чорного контуру і локальних кольорів: червоного (емоція, напруга), зеленого (природа), жовтого (сонячність, світло). У лінориті яскраво простежується активна різьблена лінія, що вказує на придбану майстерність художниці. У 1960-х роках М. Котляревська активно звертається до створення ілюстрацій за мотивами літературних творів, виконаних у форматі так званих станкових аркушів: до казок «Вовк та лисиця» (1966) (Рис. 31), «Зайчикова хатка» (1966) (Рис. 32), «Лиса та півник» (1970) (Рис. 34), що набували популярності серед митців 60–70-х років ХХ ст. Ці роботи стали для художниці творчим простором, який дозволяв дистанціюватися від ідеологічної тематики.

Отже, джерела сюжетів та образів у книжковій графіці М. Котляревської 1920–1980-х років вирізняються багатогранністю. Серед них важливе місце посідає творчість письменників і поетів різних епох, зокрема класика української та європейської літератури, а також звернення до народного фольклору, національних художніх традицій. На художню мову майстрині впливали тенденції української та західноєвропейської професійних графічних шкіл, історичні події та культурні зміни в Україні у радянський період. Книжкова графіка М. Котляревської характеризується цілісною художньо-стильовою системою, що сформувалася на базі синтезу національних традицій і сучасних мистецьких здобутків ХХ століття. Визначальними рисами ілюстрації є площинність зображення, узагальнення форм, силуетність і чітка контурність, які вказують на вплив естетичних принципів бойчукізму та спадкоємність традицій візантійського мистецтва.

Висновки до Розділу 3

У результаті дослідження виявлено різноманітність джерел сюжетів та образів книжкової графіки М. Котляревської. Художниця працювала над оформленням творів класичної літератури українських і зарубіжних авторів, текстів сучасних мисткині поетів та письменників. М. Котляревська, для зменшення тиску політичної цензури та шукаючи особисту авторську манеру виконання книжкової графіки, неодноразово зверталася до оформлення казок. В ілюстраціях майстриня поєднувала усталене уявлення щодо образності персонажів із власним баченням характерних рис героїв. М. Котляревська, застосовуючи фронтальність зображення, узагальненість образу із додаванням гротескових рис, наближала свої твори до стилізації народної картинки – лубка. Художниця у загальну композицію творів органічно вводила мотиви українського орнаменту, посилюючи декоративність роботи. Важливим джерелом формування художньої мови книжкової графіки М. Котляревської стало культурно-історичне середовище радянської доби, в умовах якого відбувалося становлення і розвиток її творчості впродовж 60-ти років, а також вплив мистецьких тенденцій європейської та української графіки XX ст.

Книжкова графіка М. Котляревської має такі особливості художньої мови: стильова єдність ілюстрацій видання, узгодження літературного тексту та книжкового оформлення. Вплив на формування образності гравюр мали традиції бойчукістів: монументальність, площинність композиції, чіткість контурних ліній та лаконічність деталей, узагальненість образів, контрастність чорного та білого кольорів, що підсилювало емоційну складову ілюстрації. Характерною рисою творів М. Котляревської є використання народних орнаментальних мотивів, що вказує на дотичність друкованого видання до української культури.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наукових та мистецтвознавчих джерел, присвячених розвитку української книжкової графіки 1920–1980-х років, продемонстрував значний інтерес дослідників щодо даної галузі образотворчого мистецтва. У своїх працях науковці розглядали етапи становлення та еволюції книжкової графіки, особливості художньо-образної мови ілюстрації, а також творчі здобутки окремих мистців. Розвідки виявили вплив культурно-історичних умов, художніх напрямків і видавничої діяльності на формування образотворчих принципів оформлення книги. Мистецтвознавці О. Роготченко, М. Криволапов, Ю. Халаминський, В. Доценко визначали, що на процес оформлення книжок у 1920–1960-х роках впливало: створення нових українських інституцій, спрямованих на дослідження книгознавства та поліграфічної справи, політичні зміни в країні, проголошення єдиного «правильного» напрямку у мистецтві – соціалістичного реалізму. У воєнний період, у зв'язку із кризою фахівців, до роботи з видавництвами залучали живописців, що мало вплив на техніку виконання ілюстрацій. Післявоєнний час означився самотутністю та високим професійним рівнем книжкової графіки, але одночасно відмічено надмірну пишність орнаменту в ілюстрації. Період «відлиги» (1960-ті роки) стали роками відносної свободи творчого самовираження художників, які звернулися до національних традицій 1920–1930-х років. Почався процес формування та активізація неконформістського руху, посилився інтерес до тематики патріотизму, моральних принципів, осмислення історії рідної країни. Н. Белічко означила особливості розвитку книжкової графіки в умовні періоди: пошуки єдності елементів книжкового оформлення, домінування реалістичної ілюстрації, наближення ілюстрації до самодостатніх графічних аркушів, поєднання здобутків попередніх етапів. А. В'юник виявив провідне місце українських художників старшого покоління у галузі книжкової графіки, які були зосереджені на створенні суто реалістичних образів. О. Ламонова означила

процес «розкнижування», що з'явився у другій половині ХХ ст. як перехід від буквального відтворення тексту до інтерпретації образності персонажів крізь власне авторське бачення. У публікаціях *Gebrauchsgraphik* (1932) Л. Каплан та Чарков висвітлили досягнення художників-графіків групи АРМУ, які виконували ілюстрації у техніці ксилографії, ліногравюри та літографії, розвивали особисту манеру у створенні книжкової графіки, чітко розуміючи національний характер форми. Б. Бутнік-Сіверський, М. Токар, О. Мельник визначили правила вірного ілюстрування дитячих книжок, наголосили на важливості яскравих образів, гармонійно поєднаних із емоцією, яку вони репрезентують. Увага дослідників переважно зосереджена на загальних тенденціях розвитку книжкової графіки та творчості відомих художників-графіків, тому художня мова окремих митців потребує подальшого дослідження.

2. Аналіз джерел щодо творів книжкової графіки М. Котляревської 1920–1980-х років виявив, що науковці відзначали своєрідність художньої мови ілюстрацій мисткині, органічне поєднання декоративності, стилізації та національних традицій в оформленні літературних текстів. Л. Соколюк, В. Хворост, Н. Глухенька, Н. Старюк, Л. Тверська, Л. Яценко, Т. Абрамова підкреслили високу майстерність художниці, надбану досконалість в оформленні книжок за допомогою заставок та буквиць, виявили характерні особливості художньої мови мисткині, означили важливу роль М. Котляревської у формуванні образного вирішення книги, де ілюстрація виступала важливою складовою цілісної художньої структури видання. О. Сидор проаналізував книжкове оформлення мисткині до творів Г. Гейне, підкресливши деяку нервовість гравюр та виявив поєднання двох протилежних тенденцій: прихильність художниці до ідей бойчукізму з одночасно вимушеним підкоренням цензури тоталітарної влади радянського союзу. У зарубіжному журналі *Gebrauchsgraphik* № 2 (1932) дослідники Л. Каплан і Чарков розкрили діяльність Асоціації революційного мистецтва України у 1930-х роках, відзначивши творчість М. Котляревської як приклад

поєднання національних художніх традицій із сучасними графічними засобами, пошуку свого авторського почерку створення ілюстрації.

3. Творчість М. Котляревської стала вагомим внеском у розвиток українського графічного мистецтва ХХ століття. Художниця працювала у таких напрямках, як станкова графіка, книжкова ілюстрація та екслібрис. У своїх ліногравюрах М. Котляревська означила такі теми: побут звичайних людей початку ХХ ст.; революційні події жовтневого перевороту та бурхливі часи після нього; розкриття образів героїзму та трагедії людини в умовах воєнного часу; філософське осмислення дійсності крізь зображення пейзажів; місце людини у природному середовищі та індустріальний пейзаж. У творах малої графіки художниця майстерно та лаконічно передавала характерні риси власника книги та його особисті або професійні вподобання. В оформленні книжок українських та зарубіжних класиків, літератури для дітей, казок, творів сучасних поетів і письменників мисткиня досягла гармонічного поєднання ілюстрації з текстом. М. Котляревська активно зверталася до національної тематики, фольклорних мотивів і традицій українського народного мистецтва, використовувала орнаментальні елементи і декоративні візерунки. Художня мова мисткині формувалася під впливом декількох чинників: по-перше, напряму нової мистецької школи М. Бойчука – неовізантизму; по-друге, в умовах ідеологічного тиску та політичної цензури тоталітарного суспільства; по-третє, у процесі поєднання українських національних традицій із сучасними художніми здобутками, що зумовило формування індивідуального почерку мисткині. Графічні твори М. Котляревської засвідчують високий рівень професійної майстерності. Таким чином, багатогранна спадщина художниці-бойчукістки сприяла збереженню й трансформації візантійської традиції як частки національної художньої культури України у непростих історико-культурних умовах, а також стала важливим етапом розвитку української графіки 1920–1980-х років.

4. Дослідження джерел сюжетів та образів у книжковій графіці М. Котляревської засвідчує їхню різноманітність і глибоку спорідненість із національною культурною традицією. Основою образної системи художниці є світова класична література, українська література сучасних художниці авторів, звертання до принципів візантійського мистецтва, народної картинки (лубка), культурно-історичне середовище радянської доби, вплив європейських та українських графіків ХХ ст. Водночас М. Котляревська творчо переосмислювала традиційні джерела, адаптуючи їх до сучасних вимог книжкового оформлення у гармонійному поєднанні із власним баченням літературного тексту.

5. Аналіз художньо-стильових особливостей книжкової графіки М. Котляревської засвідчив, що творчість мисткині протягом життя набула ознак цілісної авторської системи, яка ґрунтується на поєднанні традиційних і модерністських принципів формотворення. Художниця тяжила до відтворення характерних рис, притаманних художнім традиціям школи М. Бойчука: лаконічність форми, чіткість контурної лінії, виразність силуету, узагальнення образу. В оформленні дитячих видань мисткиня надавала акцент на теплій кольоровій гамі та яскравості образів, що відповідало віковим особливостям розвитку дитини. Книжкова графіка М. Котляревської мала пояснювальну, ознайомчу, інтерпретаційну функції. В орнаментальному оздобленні художниця використовувала, як променеву симетрію візерунка, так і асиметричне композиційне вирішення рисунка, а також кольори, що відповідали традиційній палітрі українського мистецтва – чорний, червоний та білий. У книжковому оформленні М. Котляревська активно використовувала техніку деревориту, лінориту та літографію. Художниця створювала окремі аркуші, пов'язані із літературним текстом, які функціонували як самостійний твір, що стало однією із особливостей творчості М. Котляревської.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабкіна М. Роль ілюстрації в дитячому книжковому виданні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 37, том 1, 2021. С. 4–8. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_1/3.pdf (дата звернення 10.12.2025)
2. Белічко Н. Українська книжкова графіка 50–70-х років XX ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2003. Вип. 8. С. 126–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2003_8_9 (дата звернення 22.01.2026)
3. Бенюк О. Художньо-естетична концепція школи бойчукістів. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 6. С. 22–26. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprfc_2015_6_7 (дата звернення 05.01.2026)
4. Бутнік-Сіверський Б. Принципи ілюстрування дитячої книги. Видавництво «Культура» Держтресту «Київ-друк», 1929. 80 с.
5. Вигнанець І. Михайло Бойчук. *Арка. Література, мистецтво, критика*. Мюнхен, 1947. № 4. С. 19–24.
6. Виставка української книжкової графіки. Каталог. Харків: Видавництво «Пролетарій», 1929. 80 с.
7. Выставка экслибриса художников Украины и России. Каталог. Днепропетровск, 1980. 31 с.
8. Глухенька Н. Творчий шлях художниці М. Є. Котляревської: Хроніка. *Мистецтво*. 1962. № 3. С. 36.
9. Горбачов Д. Лицарі голодного ренесансу. Упорядник Олексій Сінченко. Київ: Дух і література, 2020. 376 с.
10. Гула Є., Журавльова Н., Михайлицький О. Синтез розвитку Книжкової графіки та дизайну в Україні. *Культура і сучасність* № 1, 2023. С. 70–75.
11. Доценко В. Творчість Георгія Якутовича на тлі розвитку української

графіки 1960–1980-х рр.: до постановки питання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2024. № 4. С. 243–248.

12. Зайцева В. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття як об'єкт історико-мистецтвознавчих досліджень. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 36, 2018. С. 223–231.

13. Знаки (155 українських стародавніх вишивок). Альбом. Упорядник Тетяна Островська. Бібліотечка журналу «Соняшник». Київ, 1992. 74 с.

14. Ільницька О. Відтворення сучасності в ліногравюрі Марії Котляревської у 20-х роках ХХ ст. Модернізація та сучасні українські і світові наукові дослідження: матеріали V Міжнародної студентської наукової конференції, м. Полтава, 23 лютого, 2024 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «Укрлогос Груп», 2024. С. 177–179.

15. Ільницька О. Лінорити Марії Котляревської «Жінка з дитиною» та Софії Налепинської-Бойчук «Перед наступом білих». Формування сучасної науки: методика та практика: матеріали VI Всеукраїнської студентської наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 20 грудня, 2024 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ТОВ «Укрлогос Груп», 2024. С. 468–469.

16. Історія українського мистецтва: у 5-ти т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.; іл.

17. Клуб екслібриса та графіки Кобзар. Марія Котляревська до 110 річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. 140 с.

18. Котляревська М. Є. до 60-річчя з дня народження. Каталог виставки. Дніпропетровськ, 1962. 15 с.

19. Котляревська Марія Євгеніївна, 1902–1984, українська художниця.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
Фонд № 836. Опис № 2. Список склала: Зав. сектором зберігання друк.
Видань О. С. Алексєєнко URL:

<https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f836.2.pdf>

(дата звернення 09.09.2025)

20. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.: іл.

21. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. *Образотворче мистецтво*. № 1–2, 2000. С. 56–59.

22. Лагутенко О. Відбиток. Українська друкована графіка ХХ–ХХІ століть. ДП «НКММК «Мистецький арсенал»». Київ, 2020. С. 18–33. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/vydannijy/vidbytok-ukrayinska-drukovana-grafika-hh-hhi-stolit/> (дата звернення 14.12.2025)

23. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. URL: <https://modern-museum.org.ua/statti/oksana-lamonova-shliakhy-ukrainskoi-hrafiyki-ii-i-polovyny-khkh-stolittia/> (дата звернення 20.01.2026)

24. Ламонова О. Сергій Якутович. Творчість 1970–1980-х – станкова графіка. *Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 12–13, 2017. С. 170–178. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2017_12-13_12 (дата звернення 15.01.2026)

25. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarska-kazky-malyuvala/?srsltid=AfmBOooF5vBskpt4RLOqzFCKkzGD0HH3-h3_XWEEHBfuyWMtKC92SJin (дата звернення 15.01.2026)

26. М. Є. Котляревська до 60-річчя з дня народження. Каталог виставки. Дніпропетровськ, 1962. 15 с.

27. Мария Евгеньевна Котляревская. LXXV. Графика. Экслибрис. Каталог. Днепропетровск, 1977. 15 с.
28. Мельник О., Штець Я. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1, 2022. С. 85–89.
29. Мизгіна В. Спомини у споминах: Михайло Зиновійович (Мойсей Залманович) Фрадкін. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* № 2, 2021. С. 306–328.
30. Мироненко І. Художниця палила власні гравюри, щоб уціліти. URL: <https://gromada.group/news/gallery/22589-hudozhnicya-palila-vlasni-gravyuri-shob-uciliti> (дата звернення 01.11.2025)
31. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. / Керівник проєкту А. Мельник. Хмельницький: ПФ Галерея, 2010. 282 с.
32. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. В 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.; іл.
33. Нахлік Є. Підземне царство тіней в «Енеїді» Вергілія і травестіях Миколи Осипова та Івана Котляревського. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Випуск XXIV. Ч. 1, 2011. С. 336–345. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/ec10f775-f8f9-48f9-8fc2-7f8d748b2618/content> (дата звернення 22.10.2025)
34. Нотатки з мистецтва / Редкол.: Петро Андрусів, Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик, Степан Рожок, Марія Струтинська; Об'єднання мистців українців в Америці Відділ у Філадельфії. Філадельфія: Ukrainian Art Digest, 1968. № 8 (грудень). 72 с.
35. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Інститут Проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.; іл.
36. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво

- України 1920 – 1980-х рр. Кн. 1. Київ : Видавництво «Ліра-К», 2024. 512 с.
37. Сидор О. Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимово казка». *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 20. Ч. 2, 2024. С. 15–23.
38. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків – Нью-Йорк: видання Часопису «Березіль»: видавництво М. П. Коць, 2002. 224 с.
39. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.
40. Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962). Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с.; 140 іл.
41. Старюк Н. Скорботна і невтомна. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 2. С. 56–59. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mariya_Kotlyarevs_ka (дата звернення 19.08.2025)
42. Тверська Л. Котляревська Марія Євгенівна. Енциклопедія сучасної України. Том 15. Київ, 2014. С. 24–25. URL: <https://esu.com.ua/article-109> (дата звернення 01.10.2025)
43. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 35, 2018. С. 220–233.
44. Українська графіка XI – початку XX ст.: Альбом / авт.-упоряд. Андрій В'юник. Київ: Мистецтво, 1994. 382 с.; іл.
45. Українська дитяча книга 1920-х років у фондах Педагогічного музею України: Каталог-путівник / укладачі: В. О. Гайдей, О. П. Міхно; наук. консультант О. В. Сухомлинська. Київ : ПМУ, 2018. 116 с.; іл.
46. Українська дитяча література 1930-х років у фондах Педагогічного Музею України: Каталог-путівник / укладачі: В. О. Гайдей, О. П. Міхно; наук. консультант О. В. Сухомлинська. Вінниця : Видавець ФОП Кушнір Ю. В., 2019. 144 с.; іл.
47. Федорук О. Бесіди про мистецтво. Графіка як вид образотворчого

мистецтва. Київ: Мистецтво, 1983. 24 с.

48. Художники України – народу. 1917–1967. Живопис. Графіка. Скульптура : альбом / авт. статей-упоряд. Я. П. Затенацький, Д. Г. Янко, А. О. В'юник. Київ, 1967. URL: <https://wysotsky.com/0009/433.htm> (дата звернення 12.10.2025)

49. Черкаська Г. Художниця-бойчукістка.
URL: https://uahistory.com/topics/famous_people/17857#prettyPhoto (дата звернення 01.10.2025)

50. Шепеть Т. Здобутки українського мистецтва книги кінця XX – початку XXI ст.: творчий доробок ілюстраторів та технічні експерименти. *Вісник ХДАДМ*. № 5, 2017. С. 120–127.

51. Gebrauchsgraphik. International Advertising Art. February, 1932. p. 77.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список ілюстрацій

1. П. Магро. Марія Котляревська. Дереворит. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 90.
2. І. Падалка. Обкладинка до поеми І. Котляревського «Енеїда». 1931. Дереворит. URL: <https://uahistory.com/topics/events/17076/attachment/иван-падалка-1931-дереворит>
3. О. Сахновська. Обкладинка до драми-феєрії Л. Українки «Лісова пісня». 1930. Друкарський відбиток. Музей книги. Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олесея Гончара. Інтернет-ресурс: URL: <https://museum.lib.kherson.ua/ukrainska-hudozhnitsya-ilyustratorka-olena-sahnovska.htm>
4. С. Налепинська-Бойчук. Ілюстрація до повісті С. Васильченка «Олив'яний перстень». 1930. Друкарський відбиток. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 166.
5. О. Рубан. Фронтиспис до збірки віршів М. Рильського «Знак терезів». 1932. Папір, дереворит. 9,5 х 7 см. Національний художній музей України. Київ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 182.
6. О. Рубан. Гравюра на титульній сторінці до пісенника Л. Зимного. 1937. Друкарський відбиток. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 182.
7. М. Котляревська. Ілюстрація до твору «Цар Горох» П.-Ж. де Беранже.

1924. Папір, ліногравюра. ЦДАМЛМ України, ф. 836, оп. 2, од. зб. 22, арк. 1.
URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/>

8. М. Котляревська. Ілюстрація до твору «Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1926. Папір, ліногравюра. 14,2 x 9,5 см. Харківський художній музей. Харків. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 31.

9. М. Котляревська. Ілюстрація до твору «Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1926. Папір, ліногравюра. 14,2 x 9,5 см. Харківський художній музей. Харків. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 31.

10. М. Котляревська. Обкладинка до дитячої книжки Ю. Буряка «Маленьким діткам». 1927. Друкарський відбиток. Л. Соколюк Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 194.

11. М. Котляревська. Ілюстрації до книги О. Донченка «Цирк». Літографія. 1928. Іван Врона про Марію Котляревську. З п'ятого тому «Історії українського мистецтва». Том. 5. Київ. 1967. URL: <https://uartlib.org/ivan-vrona-pro-mariyu-kotlyarevsku-z-p-yatogo-tomu-istoriyi-ukrayinskogo-mystetstva/>

12. М. Котляревська. Заставка до поеми М. Хвильового «Легенда». 1928. Папір, дереворит. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 41.

13. М. Котляревська. Ілюстрація до твору В. Вразливого «Дівчина». 1929. Папір, дереворит. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 41.

14. М. Котляревська. Суперобкладинка до твору А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни». 1935. Друкарський відбиток. 13,2 x 9,5 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 25.

15. М. Котляревська. Ініціали до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія». 1934. Папір, дереворит. 8 х 8 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 50.

16. М. Котляревська. Ілюстрація до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія». 1934. Папір, дереворит. 21 х 15 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 51.

17. М. Котляревська. Титульний лист до поеми О. С. Пушкіна «Мідний вершник». 1936. 13,2 х 9,5 см. Мария Евгеньевна Котляревская. LXXV. Графика. Экслибрис. Каталог. Днепропетровск, 1977. С. 8.

18. М. Котляревська. Ілюстрація до поеми О. Пушкіна «Мідний вершник». 1936. Друкарський відбиток. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 59.

19. М. Котляревська. Ілюстрація до поеми О. Пушкіна «Мідний вершник». 1936. Друкарський відбиток. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 59.

20. М. Котляревська. Фронтиспис до поеми Г. Гейне «Німеччина. Зимова казка». 1937. Друкарський відбиток. 17,3 х 9 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 55.

21. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 3,5 х 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

22. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938.

3,5 x 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

23. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 3,5 x 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

24. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 3,5 x 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

25. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 3,5 x 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

26. М. Котляревська. Заставка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 5 x 11 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

27. М. Котляревська. Кінцівка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 3,5 x 3,5 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

28. М. Котляревська. Заставка до видання «Казки народів СРСР». 1938. 5 x 11 см. Лебідь К. Ілюстрації художниці-бойчукістки до книги «Казки народів СРСР» 1938-го року. URL: <https://uartlib.org/exclusive/yak-mariya-kotlyarevska-kazky-malyuvala/>

29. М. Котляревська. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина». 1964.

Папір, ліногравюра. 37 x 46 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро.
URL: <https://violety.com/ua/118051809-hudozhnicya-m-kotlyarevskya-katerina-1964-r>.

30. М. Котляревська. Ілюстрація до української народної казки «Коза дєреза». 1966. Папір, ліногравюра, акварель. 22,7 x 30 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. URL: <https://violety.com/ru/117478765-linogravyura-illyustraciya-k-skazke---m-kotlyarevskaya-sssr---40-na-31-sm>

31. М. Котляревська. Ілюстрація до казки «Вовк та лисиця». 1966. Папір, ліногравюра. 29 x 39,5 см. URL: <https://violety.com/ua/118064324-linogravyura-hudozhnici-m-kotlyarevskya-lyustraciya-do-kazki-vovk-ta-lisicya-1966-rik>

32. М. Котляревська. Ілюстрація до казки «Зайчикова хатка». 1966. Папір, ліногравюра. 30 x 22,7 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. Марія Євгенівна Котляревська. LXXV. Графіка. Екслібрис. Каталог. Дніпропетровськ, 1977. С. 11.

33. М. Котляревська. Еней в аду. Ілюстрація до поеми І. Котляревського «Енеїда». 1966. Папір, ліногравюра. 26,6 x 20,6 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річчя від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 64.

34. М. Котляревська. Ілюстрація до казки «Лиса та півник». 1970. Папір, ліногравюра. ЦДАМЛМ України, ф. 836, оп. 1, од. зб. 6, арк. 4. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevskya-1902-1984/>

35. М. Котляревська. Обкладинка до повісті П. Маруня «Пробудження». 1972. 8 x 9 см. Друкарський відбиток.

36. М. Котляревська Шмуктитул до повісті П. Маруня «Пробудження». 1972. 10,3 см x 16,5 см. Друкарський відбиток.

37. М. Котляревська. Обкладинка до книги Ю. Литовченко «Не займай». 1930. Друкарський відбиток.

38. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Ю. Литовченко «Не займай».

1930. Друкарський відбиток.

39. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Ю. Литовченко «Не займай».

1930. Друкарський відбиток.

40. М. Котляревська. Обкладинка до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932. Друкарський відбиток.

41. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави».

1932. Друкарський відбиток.

42. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави».

1932. Друкарський відбиток.

43. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави».

1932. Друкарський відбиток.

44. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави».

1932. Друкарський відбиток.

45. М. Котляревська. Обкладинка до книги Н. Забіли «Скільки нас?».

1933. Друкарський відбиток. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 60.

46. М. Котляревська. Ілюстрація до книги Н. Забіли «Скільки нас?».

1933. Друкарський відбиток. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 61.

47. М. Котляревська. Танок. 1922. Папір, ліногравюра. 9,5 x 14 см.

Приватна колекція.

48. М. Котляревська. Качки біля річки. 1926. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 32.

49. М. Котляревська. Партизани. 1927. Папір, ліногравюра. 34 x 25,3 см. Національний художній музей України. Київ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 182.

50. М. Котляревська. Базар. 1930. Папір, ліногравюра. 35,5 x 27,5 см.

Харківський художній музей. Харків. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 39.

51. М. Котляревська. Жінка з дитиною. Папір, ліногравюра. 1926. 24,3 x 17,6 см. Харківський художній музей. Харків. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 27.

52. М. Котляревська. Нове село. Папір, ліногравюра. 1928. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

53. М. Котляревська. Студентки. Папір, ліногравюра. 1926. 19,5 x 15,5 см. Харківський художній музей. Харків. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 185.

54. М. Котляревська. Повстанці. 1927. Папір, ліногравюра. 25 x 33,6 см. Національний художній музей України. Київ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 183.

55. М. Котляревська. Махновці. Папір, ліногравюра. 1927. 33,5 x 26 см. Харківський художній музей. Харків. Національний художній музей України. Київ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 182.

56. М. Котляревська. Міжнародний юнацький день. 1927. Папір, ліногравюра. МОМ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 184.

57. М. Котляревська. Обивателі під час громадянської війни. 1930. Папір, ліногравюра. МОМ. Л. Соколюк. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл. С. 201.

58. М. Котляревська. Лиха війни. 1944. Папір, ліногравюра. 20,5 x 30,2 см.

Харківський художній музей. Харків. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. URL: <https://violity.com/ru/117674391-bedstvie-vojny---vystavochnaya-rabota-1944-god-m-kotlyarevskaya>

59. М. Котляревська. Дитсадок. 1955. Папір, графітний олівець. 25 х 20 см. URL: <https://violity.com/ua/117521760-risunok-detskij-sad-1955-god-m-kotlyarevskaya---okolo-20-na-25-sm>

60. М. Котляревська. Дитячий садок. 1969. Папір, ліногравюра. 37 х 27 см.
URL: <https://violity.com/ua/123147137-dityachij-sadok-linogavyura-chasiv-srsr-avtor-mariya-kotlyarevska>

61. М. Котляревська. Зима. 1958. Папір, ліногравюра. 29 х 30 см. URL: <https://violity.com/ru/117508740-zima---cvetnaya-linogavyura-m-kotlyarevskaya-1958---30-na-29-sm>

62. М. Котляревська. Сосни. 1959. Папір, ліногравюра. 32 х 22,3 см. Харківський художній музей. Харків. URL: <https://violity.com/ua/117479135-sosny-1959-linogavyura-m-kotlyarevskaya-sssr---27-na-42-sm>

63. М. Котляревська. На Самарі. 1959. Папір, ліногравюра. 12,2 х 22 см. URL: <https://violity.com/ua/119785904-na-samari-mariya-kotlyarevska-linogavyura-1959-rik>

64. М. Котляревська. Палац студентів. 1958. Папір, ліногравюра. 20 х 29 см. URL: <https://violity.com/ua/121274724-budinok-studentiv-var-budivlya-zprava---linogavyura-srsr-avtor-mariya-kotlyarevska>

65. М. Котляревська. Інститут чорної металургії. 1967. Папір, ліногравюра. 32,5 х 45,5 см. Національний художній музей України. Київ. URL: https://boychukists.com/artist/kotlyarevska-mariya/?art_id=2017

66. М. Котляревська. Будинок-музей Бабушкіна. 1969. Папір, ліногравюра. 20,6 х 15 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. URL: <https://violity.com/ua/121344841-dom-muzej-babushkina---linogavyura-srsr-avtor-mariya-kotlyarevska>

67. М. Котляревська. Екслібрис О. Копиленко. 1959. 3,5 х 6,5 см.

Дереворит. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 73.

68. М. Котляревська. Екслібрис Н. Глухенької. 1967. 6,5 x 2,5 см. Дереворит. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 74.

69. М. Котляревська. Екслібрис О. Компан. 1968. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 76.

70. М. Котляревська. Екслібрис М. Котляревської. 1968. Папір, ліногравюра. 9,2 x 8 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 77.

71. М. Котляревська. Екслібрис Т. Яблонської. 1972. Дереворит. 6,8 x 5,5 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

72. М. Котляревська. Екслібрис В. Соколова. 1973. Дереворит. 9,7 x 5,2 см. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

73. М. Котляревська. Екслібрис М. Дерегуса. 1971. 7 x 8,2 см. Дереворит. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

74. М. Котляревська. Екслібрис Ю. Кулика. 1977. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

75. М. Котляревська. Екслібрис М. Ковсана. 1982. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

76. М. Котляревська. Екслібрис В. Хвороста. 1981. Папір, ліногравюра.

15,3 x 9 см. Дніпропетровський художній музей. Дніпро. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 88.

77. М. Котляревська. Екслібрис Д. Горбачова. 1982. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

78. М. Котляревська. Екслібрис С. Білоконя. 1982. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

79. М. Котляревська. Композиція. 1981. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

80. М. Котляревська. Композиція. 1982. Клуб екслібриса та графіки «Кобзар». Марія Котляревська до 110-річниці від дня народження. Каталог. Дніпропетровськ, 2012. С. 37.

81. Світлини архівних карток із ХХМ.

82. Світлини архівної картки із ХХМ.

83. Твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.

84. Твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.

85. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.

86. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.

87. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.

Додаток Б

Альбом ілюстрацій



Рис. 1. П. Магро. Марія Котляревська. Дереворит.



Рис. 2. І. Падалка. Обкладинка до поеми І. Котляревського «Енеїда». 1931.



Рис. 3. О. Сахновська. Обкладинка до драми-феєрії Л. Українки «Лісова пісня». 1929.



Рис. 4. С. Налепинська-Бойчук. Ілюстрація до повісті С. Васильченка «Олив'яний перстень». 1930.



Рис. 5. О. Рубан. Фронтиспис до збірки віршів М. Рильського «Знак терезів». 1932.

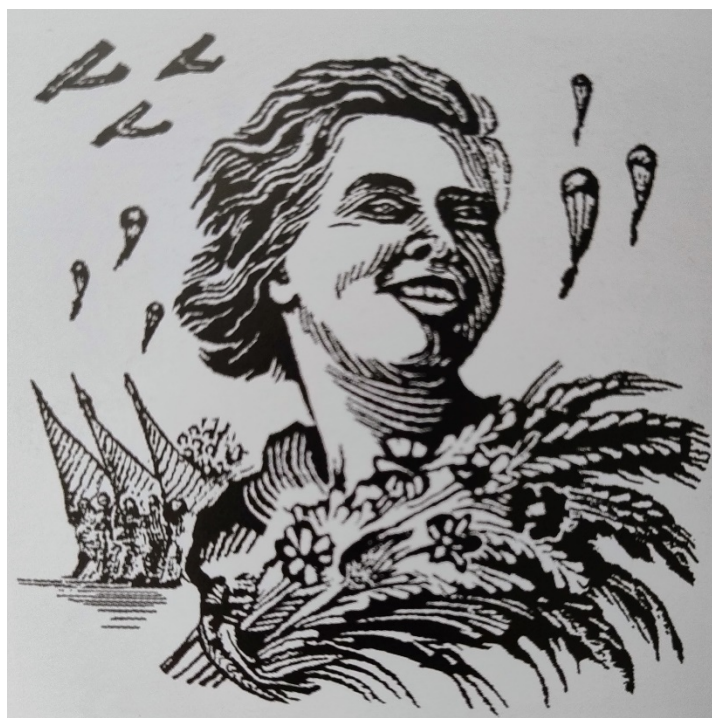


Рис. 6. О. Рубан. Гравюра на титульній сторінці до пісенника Л. Зимного. 1937.



Рис. 7. Ілюстрація до твору «Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1924.



Рис. 8. Ілюстрація до твору
«Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1926.



Рис. 9. Ілюстрація до твору
«Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1926.



Рис. 10. Обкладинка до дитячої книжки Ю. Будяка «Маленьким діткам». 1927.



Рис. 11. Ілюстрації до книги О. Донченка «Цирк». 1928.



Рис. 12. Заставка до поеми М. Хвильового «Легенда». 1928.

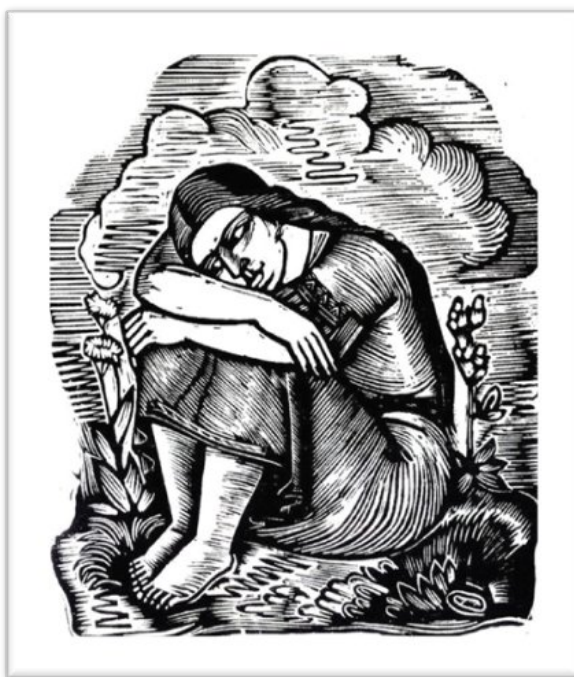


Рис. 13. Ілюстрація до твору В. Вражливого «Дівчина». 1929.



Рис. 14. Супербклядинка до твору А.-Р. Лесажа «Історія Жіль Блаза із Сантільяни». 1935.



Рис. 15. Ініціали до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія». 1934.



Рис. 16. Ілюстрація до поеми Л. Первомайського «Трипільська трагедія». 1934.



Рис. 17. Титульний лист до поеми О. С. Пушкіна «Мідний вершник». 1936.



Рис. 18. Ілюстрація до поеми
О. Пушкіна «Мідний вершник».
1936.



Рис. 19. Ілюстрація до поеми
О. Пушкіна «Мідний вершник».
1936.



Рис. 20. Фронтиспис до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимова казка». 1937.

Серія ілюстрацій до «Казки народів СРСР» (1938) без використання
радянської символіки



Рис. 21. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 22. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 23. Казки народів СРСР, 1938.

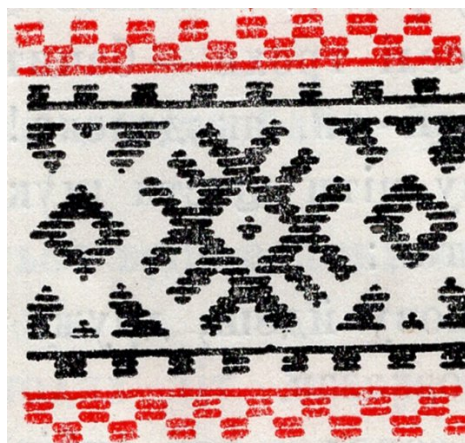


Рис. 24. Казки народів СРСР, 1938.

Серія ілюстрацій до «Казки народів СРСР» (1938) із використанням
радянської символіки



Рис. 25. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 26. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 27. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 28. Казки народів СРСР, 1938.



Рис. 29. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина». 1964.



Рис. 30. Ілюстрація до української народної казки «Коза-дереза». 1966.



Рис. 31. Ілюстрація до казки «Вовк та лисиця». 1966.



Рис. 32. Ілюстрація до казки «Зайчикова хатка». 1966.



Рис. 33. Еней в аду. Ілюстрація до поеми І. Котляревського «Енеїда».
1966.

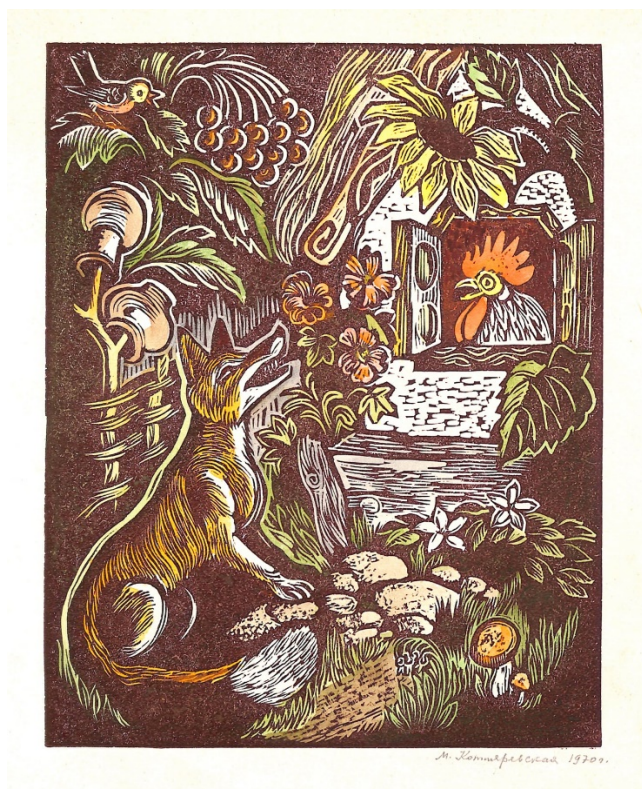


Рис. 34. Ілюстрація до казки «Лиса та півник». 1970.

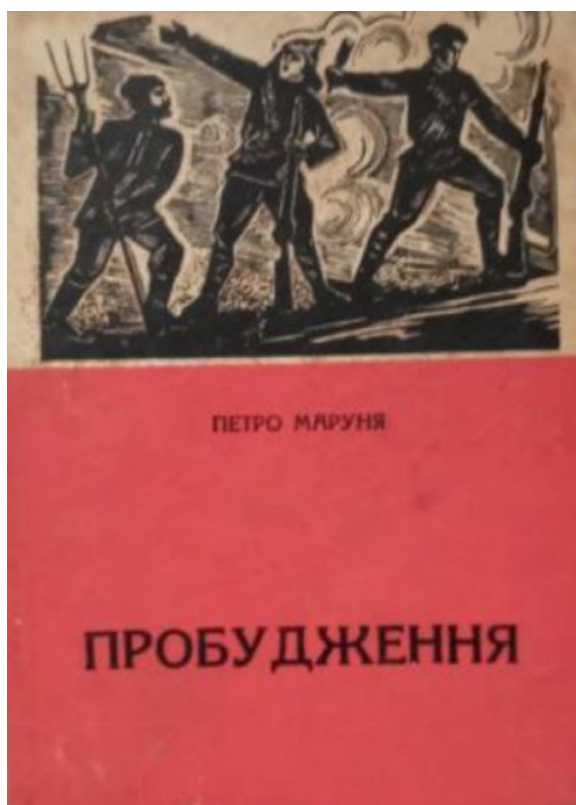


Рис. 35. Обкладинка до повісті
П. Маруня «Пробудження», 1972



Рис. 36. Заставка до повісті
П. Маруня «Пробудження», 1972



Рис. 37. Обкладинка до книги Ю. Литовченко «Не займай». 1930.



Рис. 38. Ілюстрація до книги Ю. Литовченко «Не займай». 1930.



Рис. 39. Ілюстрація до книги Ю. Литовченко «Не займай». 1930.



Рис. 40. Обкладинка до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932.

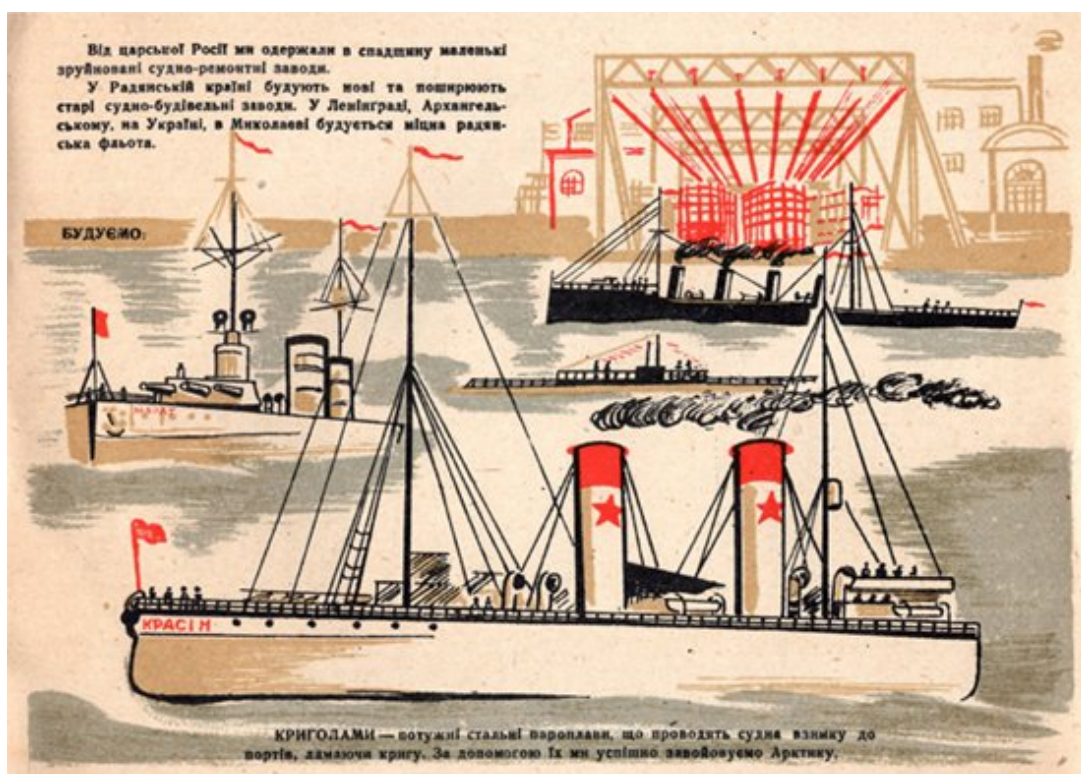


Рис. 41. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932.



Рис. 42. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932.



Рис. 43. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932.



Рис. 44. Ілюстрація до книги Зеленко «Будуємо пароплави». 1932.



Рис. 45. Обкладинка до книги Н. Забіли «Скільки нас?». 1933.



Рис. 46. Ілюстрація до книги Н. Забіли «Скільки нас?». 1933.



Рис. 47. Танок. 1922.



Рис. 48. Качки біля озера. 1926.



Рис. 49. Партизаны. 1927.



Рис. 50. Базар. 1928.



Рис. 51. Жінка з дитиною. 1926.



Рис. 52. Нове село. 1930.



Рис. 53. Студентки. 1926.



Рис. 54. Повстанці. 1926.



Рис. 55. Махновці. 1927.



Рис. 56. Міжнародний юнацький день. 1929.



Рис. 57. Обивателі під час громадянської війни. 1930.

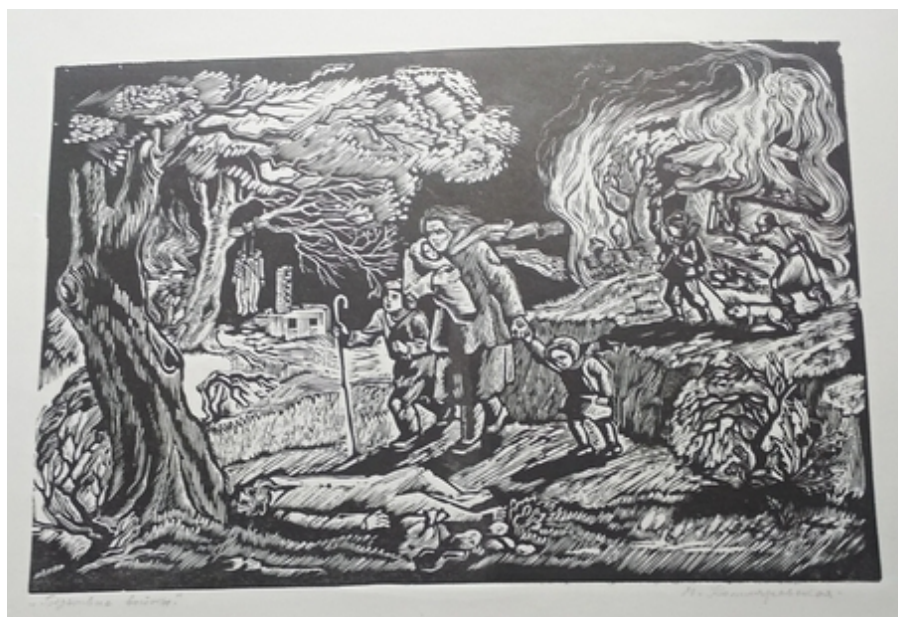


Рис. 58. Лихо війни. 1944.



Рис. 59. Дитсадок. 1955.



Рис. 60. Дитячий садок. 1969.



Рис. 61. Зима. 1958.



Рис. 62. Сосни. 1959.



Рис. 63. На Самарі. 1959.



Рис. 64. Палац студентів. 1966.

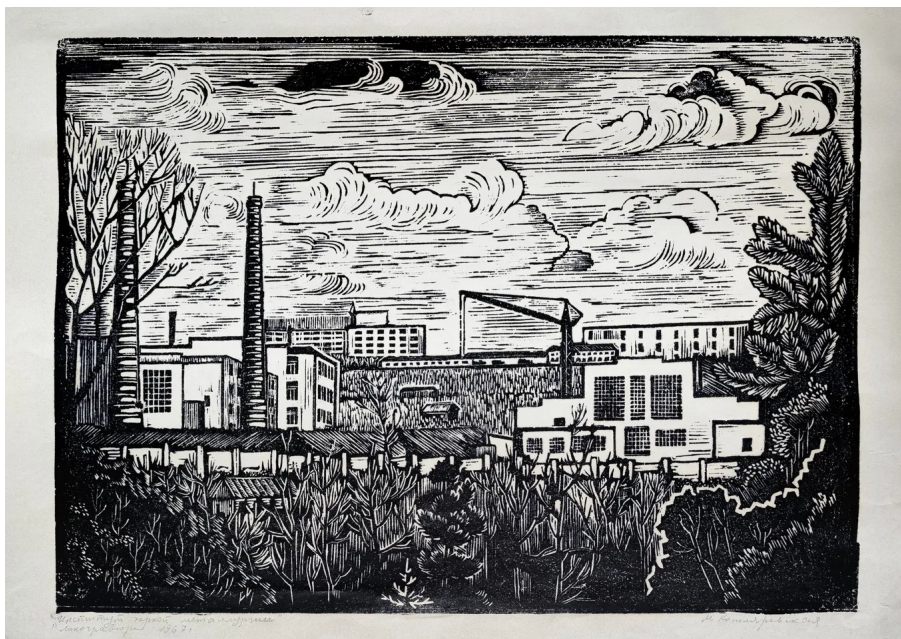


Рис. 65. Інститут чорної металургії. 1967.

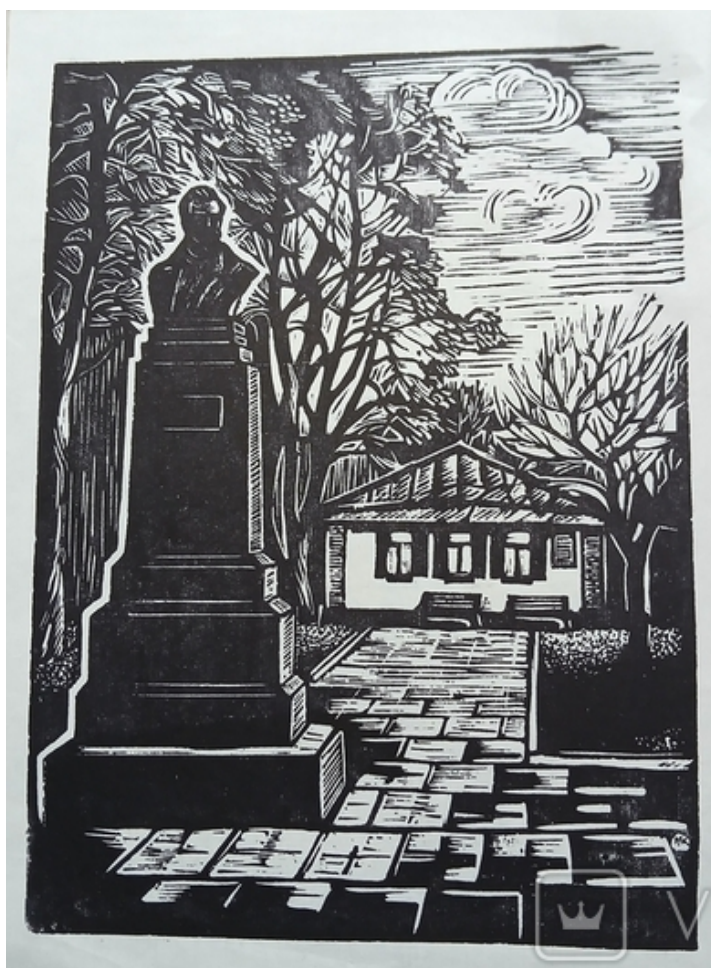


Рис. 66. Будинок-музей Бабушкіна. 1969.

Серія екслібрисів М. Котляревської 1950–1960-х років



Рис. 67. Екслібрис О. Копиленка.
1959.



Рис. 68. Екслібрис Н. Глухенької.
1967.



Рис. 69. Екслібрис О. Компан.
1968.



Рис. 70. Екслібрис М. Котляревської.
1968.

Серія екслібрисів М. Котляревської 1970-х років.



Рис. 71. Екслібрис М. Дерегуса.
1971.



Рис. 72. Екслібрис Т. Яблонської.
1972.



Рис. 73. Екслібрис В. Соколова.
1973.



Рис. 74. Екслібрис Ю. Кулика.
1977.

Серія екслібрисів М. Котляревської 1980-х років



Рис. 75. Екслібрис М. Ковсана.
1982.



Рис. 76. Екслібрис В. Хвороста.
1981.



Рис. 77. Екслібрис Д. Горбачова.
1982.



Рис. 78. Екслібрис С. Білоконя.
1982.



Рис. 79. Композиція. 1981.



Рис. 80. Композиція. 1982.

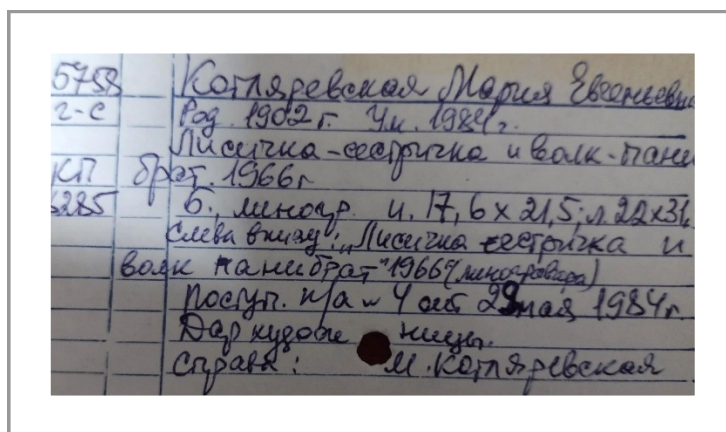


Рис. 81. Світлини архівних карток із ХХМ.

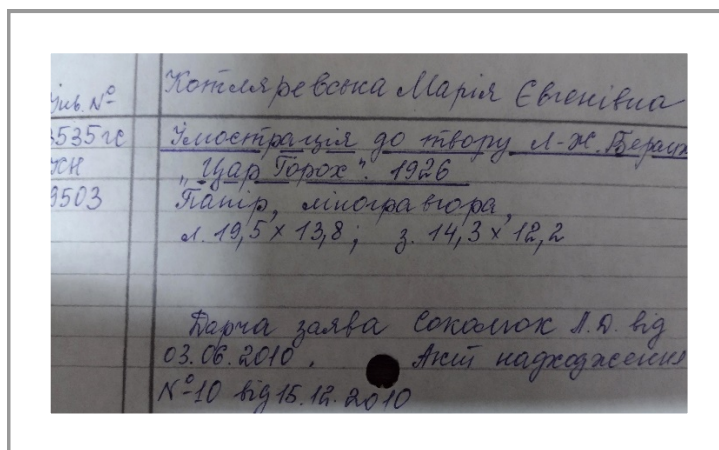


Рис. 82. Світлини архівних карток із ХХМ.



Рис. 83. Твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.



Рис. 84. Твори М. Котляревської. Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр «Український дім». 2026.



Рис. 85. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської.
Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний
центр «Український дім». 2026.

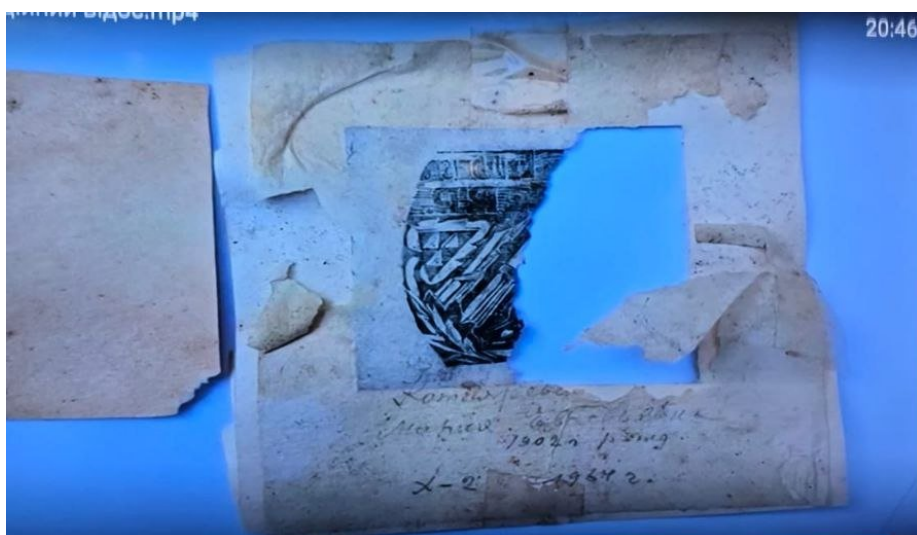


Рис. 86. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської.
Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр
«Український дім». 2026.



Рис. 87. Пошкоджені російським агресором твори М. Котляревської.
Виставковий проєкт «Весна. Жіночі імена бойчукістів». Національний центр
«Український дім». 2026.

Додаток В**Список творів книжкової графіки із архіву Харківського
художнього музею**

1. М. Котляревська. Ілюстрація до казки «Лисичка-сестричка и волк-панибрат». 1966. Ліногравюра. 17,6 см x 21,5 см.
2. М. Котляревська. Ілюстрація до твору «Цар Горох» П.-Ж. де Беранже. 1926. Папір, лінорит. 19,5 см x 13,8 см.