



УДК 766:7.012-027.3(477)

Василь КОСІВ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8826-0135>

## НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ ЯК СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УРСР ТА ДІАСПОРИ 1945—1989 рр.

Порівнюючи приклади українського радянського плаката та обкладинок періодичних видань діаспори 1945—1989 рр., стаття з'ясовує особливості використання народного орнаменту як засобу національної ідентифікації. Перебуваючи на всіх щаблях композиційної та комунікативної ієрархії, народний орнамент у творах графічного дизайну був одним з найбільш гнучких символів. Зосередженість авторів на невеликій кількості мотивів вишивки та розпису кристалізувала впізнаваність і розширила його семантичні можливості. Як наслідок, в радянській Україні та українській діаспорі використовувалися однакові орнаменти, вживалися аналогічні методи і засоби, при цьому конструювалися протилежні за ідеологією повідомлення.

**Ключові слова:** народний орнамент, графічний дизайн, українська ідентичність, радянська Україна, українська діаспора, плакат, обкладинки періодики.

© В. КОСІВ, 2018

1969 року в Києві, напередодні відзначення 100-ліття від дня народження Леніна, український радянський художник Лев Канторович проектує плакат, на якому портрет вождя обрамлений орнаментом вишивки. 1971 року в Клівленді, штат Огайо, на підтримку кампанії з переобрання президентом США Ніксона, український художник Михайло Бабій малює плакат, де народний орнамент обрамляє портрет американського президента. Л. Канторович отримує за свій проект високий гонорар, державне видавництво «Мистецтво» друкує його тиражем 75000 примірників. М. Бабій друкує свій плакат за власний кошт та розповсюджує його за пожертви, які передає у фонд Патріархату Української Католицької Церкви. Мабуть, складно знайти більшу різницю в тематиці та контекстах появи цих двох майже синхронних видань. Та, все ж, з огляду на вжиті візуальні засоби повідомлення, вони тотожні. Символічне використання орнаментів народного мистецтва для означення української ідентичності було одним з найпоширеніших прийомів як радянських, так і діаспорних творах графічного дизайну.

І в радянській Україні, і в українській діаспорі використання народного орнаменту в національній ідентифікації пояснювалося зв'язками поколінь і проявами «національного характеру». Л. Владич у виступі на всесоюзній нараді з політичного плаката 1959 р. наголошує: «Якщо, говорячи про роботи українських плакатистів (мають на увазі) прагнення наших художників повернути плакатові його яскраву декоративність, хотілося б зауважити, що вона складала і складає одну з національних рис українського образотворчого мистецтва, яке в цьому спиралося і спирається на скарби національної декоративної творчості українського народу» [1, арк. 86]. Схоже узагальнення робить у 1962 р. Ю. Соловій: «Слов'яни, в тому числі українці, є людьми почуття з великою порцією — я сказав би — декоративної уяви» [13, с. 105]. П. Андрусів у статті 1970 р. вдається до психоаналізу: «Сучасна українська інтелігенція в своїй головній масі виводить свій духовний родовід із селянського середовища і буйний, багатий, від віків плеканий український фольклор тяжить на її душі та достатньо заспокоює її естетичні потреби. Сублімоване мистецтво переважно тоді знаходить відгук в психіці українського інтелігента, коли воно в якійсь мірі є духовною паралелею до того фольклору» [5, с. 15].

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 5 (143), 2018

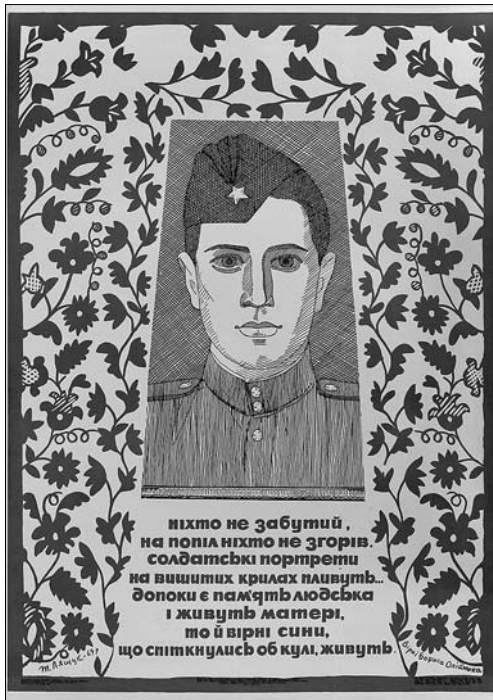
Окрім пояснень причин національної ідентифікації за допомогою орнаменту, висловлювалися також критичні думки (особливо гострими були дискусії в діаспорі). Я. Гніздовський говорить про «... хибне розуміння, що до українського мистецтва і до українського стилю можна дійти тільки через історію і через фольклор. Таке розуміння можна якраз помітити сьогодні і тут на еміграції, і на рідних землях. В протесті проти накиненого соцреалізму, советський мистець залюбки впадає в історію. Мотиви народного мистецтва, застосовані там у мистецькому промислі, свідчать про нетворче тупцювання на місці. На еміграції знову вишивка, яку вже між двома війнами було вдалося поставити на її почесне місце, сьогодні знов тріумфує на нашій посуді, на наших листівках і у наших публікаціях» [7, с. 2]. Згодом думку Я. Гніздовського підтверджує О. Петрова, яка пояснює звернення до фольклору в радянському мистецтві 60-х, а потім 80-х рр. «атмосферою духовної відлиги» та «подоланням кризового стану в духовному житті» [12, с. 14]. Ю. Соловій подає суто мистецький аргумент: «Проблема в тому, що декоративні елементи, якщо допустити їх занадто до голосу, діють ворожо супроти інших елементів у мистецтві, супроти елементів, які мають більше суттєвого змісту...» [14, с. 63]. Натомість П. Андрусів використовує аргументи політичного характеру: «Фольклор — цього хоче наш ворог» і уточняє: «... всі наші покази нашого народного мистецтва, народної пісні і танку ніколи не стрічалися зі спротивом наших сусідів — тих же поляків і москалів, навіть у часі найбільшого переслідування свідомого українства на нашій землі. Окупанти ставилися толерантно до нашого фольклору. Це чи не єдина форма нашої культури, якої окупанти явно не побоюються. Справа в тому, що наше безкритичне надживання елементів народного мистецького примітиву в усіх його формах для пропагування українського імени у світі знаменито покривається з їх пропагандою, яка голосить, що українці поза народним примітивом не спромоглися створити справжнього мистецтва» [4, с. 86].

Наведені твердження ілюструють характер загальної дискусії, натомість, детального розгляду механізмів використання орнаменту у творах графічного дизайну здійснено не було. Окрім того, дослідження, присвячені діаспорним авторам, не виходять

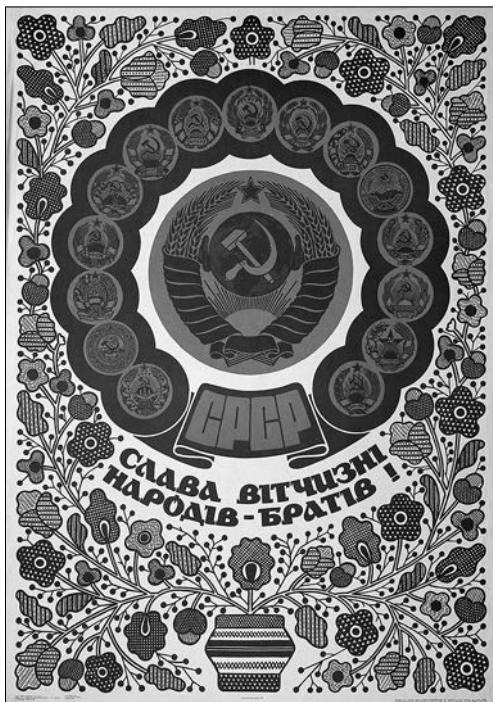
за рамки контексту української еміграції, а публікації про радянських художників плаката фокусуються лише на контексті УРСР. Наголос на відмінностях, відсутності комплексного погляду не дає розуміння повної картини мистецьких процесів. Зважаючи на це, метою статті є зіставлення українського радянського плаката та обкладинок періодичних видань діаспори 1945—1989 рр. і з'ясування особливостей використання народного орнаменту як засобу національної ідентифікації.

Від цитування фрагментів орнаменту і поміщення їх на формат у вигляді колажу до графічної стилізації первісних форм і, накінець, створення нових орнаментів на основі впізнаваного прототипу — ці та інші прийоми у графічному дизайні вилилися у велику кількість інтерпретацій. Втім, окремі мотиви зустрічаються частіше за інші, таким чином, символ кристалізується в декількох групах орнаментів. За джерелами походження це, передовсім, вишивка, а саме гапти козацької старшини та літургійне шиття XVII ст., а також їхні подальші модифікації в народній вишивці, центральноукраїнські рушники з квітковими мотивами у «вазонах» та «деревах життя», і, нарешті, геометричні мотиви вишивки хрестиком, яка від початку XX ст. витісняє складніші техніки і позиціонується як національна. З народного ткацтва найчастіше використовувалися мотиви рушників, килимів, а також жіночих плахт Наддніпрянщини. Окрема група творів представляє петриківський розпис, при чому в радянських плакатах — це оригінальні композиції, створені залученими народними майстрами.

Вишивка козацької старшини XVII ст. була популярним джерелом орнаментальних оздоблень 1950-х років. У пізньостаїнський час багатство й урочиста святковість цих мотивів була співзвучна з помпезністю та пафосом творів, які прославляли вождя. На українських радянських плакатах важкі багатоколірні або спрощені лінійні рамки оточували державні символи, тексти закликів на вибори та колгоспні пейзажі. Олександр Пашенко у плакаті 1950 р. використовує такий орнамент, як обрамлення герба УРСР. В роботі немає іншого повідомлення, крім прослави України «в сім'ї народів Радянського Союзу», тож і орнамент і герб, хоч різними способами, виконують функцію державної ідентифікації. Пишною кольоровою рамою для пейзажу пшенич-



Тимофій Лящук. Плакат «Ніхто не забутий...». Київ, 1970 р.



Анатолій Гонтар. Плакат «Слава Вітчизні народів-братів!». Київ, 1985 р.

ного поля став цей орнамент у плакаті Віри Лимаренко 1956 р. Багатоколірне виконання зближує цю інтерпретацію з оригіналом.

В українській діаспорі поява аналогічного орнаменту вказує як на запозичення з радянських творів,

так і звернення до історичних взірців. На обкладинці буклета з їзду Української Православної Ліги США у липні 1960 р. Микола Калиниченко вживає і картуш, і смуги орнаменту, дуже близькі до спільного джерела та стилістики названих радянських творів. Безпосередньо скопійований з джерела — київської плащаниці 1654 р.<sup>1</sup> — орнамент на обкладинці «Пам'яткової книжки» конференції Союзу Українок Америки, що відбувалася в Чикаго у 1968 р. Її авторка, Оксана Мошинська, підписалася внизу на роботі, однак в самому виданні ані її імені, ані згадки про джерело орнаменту не вказано. Як дослідниця української вишивки<sup>2</sup>, вона, очевидно, вивчала і зробила графічну лінійну версію цього орнаменту, а потім чотирма смугами повторила її на обкладинці. Східне походження мотиву розквітлого гранату надає цьому твору дещо екзотичного відтінку в контексті репрезентації української жіночої громади. Лише знання про відповідні історичні зв'язки та конкретну київську пам'ятку дає можливість відчитувати цей орнамент і обкладинку як «українські».

Червона графіка квітів із вишитих рушників Центральної України стала національно ідентифікуючим атрибутом ряду радянських плакатів та кількох творів діаспори. Євген Кудряшов у плакаті «Наш Ілліч» 1968 р. оточує ним портрет Леніна, немовби створюючи нову композицію рушника. Тимофій Лящук у плакаті 1969 р. «Ніхто не забутий...» заповнює цим мотивом силует рушника і обрамлює ним солдатський портрет (Іл. 1). Центральноукраїнський рушник став джерелом орнаментального оточення герба Києва на плакаті А. Гонтара до 1500-ліття столиці. Дещо стилізовані та геометризовані червоні квіти загалом зберігають характер оригінальних творів. Через кілька років А. Гонтар створив новий, складніший варіант графіки за мотивами цього ж орнаменту. В 1985 р. у плакаті, що прославляє братерство радянських республік під назвою «Слава вітчизні народів-братів», він пропонує мотив вазона, який рівномірно заповнює весь формат, залишаючи місце лише для гербів та лозунга (Іл. 2). Таким чином, український спосіб цієї «прослави» візуалізується саме орнаментом.

<sup>1</sup> Плащаниця, вкладена чернігівським єпископом Зосимом Прокоповичем у Києво-Печерську Лавру [8, с. 410.].

<sup>2</sup> У 1980 р. О. Мошинська видала альбом «Книга українських вишивок». В ній вона також подає схожі мотиви, вказуючи на їхнє «церковне» походження [10, с. 46].

У 1990 р. плакат з квітковим тлом А. Гонтара повторюється ще раз, тільки замість союзного герба та гербів республік компонується портрет Т. Шевченка, а замість лозунга — невеличке зображення рушника з роками його життя. Не зважаючи на радикальну заміну повідомлення, в обидвох випадках орнамент символічно позначає український народ та виражає його лояльність до центрального сюжету.

У жовтні 1961 р. виразна графіка цього орнаменту з'являється на обкладинці радянського журналу «За синім океаном», що видавався в Нью-Йорку в 1959—1964 рр. (Іл. 3). Загалом в українській еміграції орнаментальні мотиви центральноукраїнських рушників не були такими популярними, як в УРСР. Очевидно, його поява саме в цьому виданні пояснюється лояльністю редакції до радянської влади в Україні<sup>3</sup>. Автор обкладинки Анатоль Салабай використав мотив вазона, інтегруючи його з назвою журналу. Чотири смуги квітів чергуються зі словами назви і за рахунок різниці фактур утворюють ритм. Навіть при друці чорною фарбою мотив зберігає свій характер і легко впізнається.

Орнаменти з центральної України репрезентували національну ідентичність також у графічних стилізаціях народного текстилю. Три групи джерел проявилися яскравіше за інші — це барвисті килими з квітковими мотивами, обруси і рушники з одноколірним графічним декором, жіночі плахти народного костюма Наддніпрянщини. Плакат 1947 р. авторства Г. Зінченко «Всі на вибори» представляє першу групу. Автор доволі схематично і водночас детально передає характер джерела. До другої групи належить тканий обрус, який розпізнається на плакаті Олексія Капітана 1970 р. «Не марнуй!..». Хоч структура орнаментального мотиву тут дещо порушена, загалом створюється враження доволі реалістичного натюрморту. У згаданій на початку статті роботі Л. Канторовича зображений крелевецький рушник. Подібно як на обкладинці А. Салабая, текст тут стає частиною орнаменту, ритм літер продовжує ритм горизонтальних елементів тканини. Плакат 1961 р. для Державної капели бандуристів використовує третє популярне джерело — геометрично

<sup>3</sup> Журнал організаційно і фінансово підтримувався радянською дипломатичною місією у США, переконуючи у справжньому розквіті української культури в УРСР і небезпеці націоналізму.



Анатоль Салабай. Обкладинка журналу «За синім океаном». Нью-Йорк, 1961 р.

членовану жіночу плахту<sup>4</sup>. Темні квадрати на чорному фоні, хоч і зі зміненням колоритом, пригадують елемент сценічного вбрання колективу.

З кінця 1950-х — початку 1960-х років до орнаментів, що у графічному дизайні символічно позначають українську ідентичність, долучається петриківський розпис. Через започаткування масової продукції дерев'яних розписаних виробів<sup>5</sup> та їх поширення у статусі національного сувеніра (в т. ч. й офіційними особами), сприйняття цього орнаменту швидко еволюціонує від регіональної традиції до загальноукраїнського символу. Подібно до мотивів центральноукраїнських рушників, декоративні композиції (квіти і птахи) петриківського розпису доповнювали чи обрамляли основне зображення або текст лозунга на плакаті. При цьому авторами цих зображень і типографіки були зазвичай професійні художники, а декоративних розписів — народні майстри. Співпраця перших з другими могла проявлятися у заповненні наперед заданих силуетів літер або зображень квіт-

<sup>4</sup> У різних компонуваннях і відтінках цей твір отримав численні перевидання. Впродовж більш як пів століття Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди використовує його у своїх гастролях.

<sup>5</sup> У 1958 р. в с. Петриківка Дніпропетровської обл. створюється цех підлакового розпису, а в 1961 р. — фабрика петриківського розпису «Дружба».

ковими мотивами або ж спільному виконанні складнішої композиції. Найбільш плідним автором плакатів з Петриківки був Василь Соколенко<sup>6</sup>. Зберігаючи традиційну стилістику, він зумів досягти графічної виразності, що дуже важливо для плаката. Крім повторення відомих мотивів, В. Соколенко реагував на політичну кон'юнктуру і додавав нові. Так, на плакати 1959 р. «Слава двічі орденоносній Україні!» та 1960 р. «З святом 1 травня» до вінка з квітів, колосків, китиць калини, вплетені качани кукурудзи.

Замовником, і фактично третім співавтором «петриківського» плаката виступало видавництво, де приймали остаточні рішення та поєднували зображення різних авторів. Така практика забезпечувала оперативність і гнучкість, але, з іншого боку, породжувала нелогічні комбінації. У декоративні рамки В. Соколенка могли вмщати перевантажені інформацією рекламні повідомлення видавництва, що за масштабом і композицією не узгоджувалися з орнаментом, портрети українських письменників без огляду на регіональні зв'язки. Приклади портретів Івана Франка та Лесі Українки, обрамлені «петриківкою» на плакатах 1970-х рр., у цьому сенсі є найбільш промовистими. Виходячи з логіки національної ідентифікації, тут все вірно: український письменник оточений українським орнаментом. Але оскільки в обох випадках присутні прив'язки до конкретних регіонів, ці твори сприймаються неоднозначно. До квіткової композиції Пелагеї Глуценко на плакаті 1965 р. додане зображення московського Кремля авторства Клавдії Кудряшової. Напис «З святом» у такому контексті може стосуватися будь-якої нагоди і не пояснює цього зіставлення.

Плакати з петриківським орнаментом за своїми декоративними характеристиками були схожими до традиційних «мальовок» на папері, що ними прикрашали інтер'єри сільської хати. Дуже швидко ці агітаційні тиражовані твори стали виконувати ту ж функцію. На одному з обговорень виставки у Спільці художників Борис Бутник-Сіверський розповів таку історію: «Був я в одному селі на уманщині. Там в одній з хатинок, в одній кімнаті висять 4 зовсім одна-

кові плакати, красиві плакати, зроблені нашими петриківцями. Я спитав — в чому справа? Вони говорять — коли до нас прислали плакати і здали їх в сільпо, за ними була така тиснява, що неможливо було підступитись. Бійка була через плакати. Ми пішли до голови сільради, до голови колгоспу і попросили припинити продаж плакатів, а продавати їх тільки тим, в кого буде записка від керівництва, що той чи інший колгоспник є передовиком виробництва. Так ось, в цій хаті виявилось 4 передовики, вони дістали 4 плакати, які і були розміщені в цій кімнаті» [3, арк. 58]. Популярність петриківського орнаменту спонукала також професійних художників, які працювали в інших видах мистецтва та мали власну стилістику, наслідувати цей народний розпис. У 1970 р. авторами такого псевдо-петриківського плаката стали члени Спілки художників Зінаїда Мосячук та Вячеслав Васянович.

В українській діаспорі професійним художником, що працював у графічному дизайні та використовував мотиви народного розпису, був Олександр Канюка. Навчившись технічних прийомів ще перед війною у своєї київської наставниці, народної майстрині Параски Власенко, він не повторює традиційну стилістику, а творчо переробляє її у власній графічній манері. Орнамент О. Канюки здебільшого відтворюється однією фарбою. Ефекти кольорових зіставлень і прозорості мазків опускаються, натомість акцент робиться на силуетах рослинного мотиву. Графічні властивості народного розпису дають змогу створити багату композицію грамоти 1967 р. для Українського музею у Клівленді. Надрукована у дві фарби (близькі за кольором), вона, все ж, створює урочистий настрій. Динамічніша асиметрична композиція обкладинки буклета вечора пам'яті М. Леонтовича 1971 р. Автор відходить від ретельного «укладання» галузок і листків і намагається візуалізувати легкість музичних імпровазацій відомого композитора. Силуетна манера стилізації народного розпису Наддніпрянщини у творах О. Канюки, майже відсутні квіткові мотиви і наголос на пишному листі наближає ці орнаменти до декору українського бароко. Таким чином, художник своєрідно поєднує характер цих стилістик і актуалізує одночасно два символи української ідентичності.

Одними з найпопулярніших орнаментів, що символічно позначали Україну й українців у графічному

<sup>6</sup> Заслужений майстер народної творчості, член Спілки художників, Василь Соколенко з 1971 до 1988 р. був директором фабрики «Дружба», викладав у петриківському філіалі Дніпропетровської художньої школи [11, с. 26—29].

дизайні, були геометризовані орнаментальні мотиви вишивки хрестиком. Простота цієї техніки вишивання та, відповідно, графічного її відтворення, сприяла поширенню цих мотивів ще від середини XIX ст.<sup>7</sup> Не зважаючи на критику фахівців-етнографів щодо витіснення традиційних, складніших технік і мотивів [9], упродовж першої половини XX ст. і в Галичині, і в Російській Імперії, а згодом в радянській Україні вишивка хрестиком запанувала в народному одязі та інших виробках домашнього вжитку. Доволі швидко сформувався семантичний зв'язок, згідно з яким стилізоване відтворення фрагмента такої вишивки у графічному дизайні комунікувало українську ідентичність.

Деталізований орнамент вишивки хрестиком обрामлює плакат 1950 р. з текстом гімну УРСР. Його малюнок показує кожен стібко і характером зображення схожий до польових замальовок етнографів. Скурпульозний і не масштабний щодо основного зображення, він однак скерований до читачів, які підійшли прочитати текст зблизька. Схематичний, спрощений орнамент на плакаті 1969 р. «Дорогі друзі!..», є навпаки, виразніший і активніший від ілюстрації. Замість стібків — укладені з модуля-квадрата геометричні структури. Очевидно, що у першому випадку автор користувався конкретним джерелом, натомість другий його не потребував. У 1985 р. для представлення України на фестивалі молоді в Москві була створена серія плакатів, об'єднуючим елементом яких був орнаментальний фон вишивки хрестиком. В наступні роки він ще кілька разів копіювався в інших роботах. Різноманітна інформація про заходи УРСР на фестивалі подавалася немовби на рушниках, що повинно було окреслювати їх національне походження.

У другій половині XX ст. в УРСР геометричні мотиви вишивки хрестиком конкурували з рослинними орнаментами центральноукраїнських рушників та петриківського розпису. Тому плакати з вишивкою хрестиком порівняно нечисельні. Натомість, в українській діаспорі, де традиція вишивання хрестиком поширилася від початку XX ст. серед емігрантів «першої» та «другої» хвилі, цей орнамент домінував. На фотографіях міжвоєнного часу, що документують урочисті події з життя українців за

<sup>7</sup> До цього спричинилися тиражовані «взірці», що поширювалися разом з продукцією фірми «Брокар» [6].

океаном, бачимо розквіт таких орнаментів в народному костюмі. Український молодіжний хор Нью-Йорка і Нью-Джерсі, сфотографований у жовтні 1939 р., представляє п'ять десятків вишитих сорочок<sup>8</sup>. Майже всі орнаменти тут показують прості «хрестикові» мотиви. В дизайні передвоєнних періодичних видань діаспори орнаментальні смуги вишивки хрестиком були також вживані доволі часто.

Легкість графічного відтворення такого орнаменту була особливо приваблива у післявоєнний час для українських періодичних видань, що виходили в таборах Ді-Пі, а також у перші роки на нових поселеннях, коли єдиним технічним засобом створення журналу була друкарська машинка. У цих виданнях орнаментальні заставки вишивки хрестиком відтворювалися друкуванням літери «х» чи інших символів як модуля. У такому виконанні літери втрачали фонетичне значення і трактувалися відповідно до їхніх графічних характеристик. Обкладинки таборових видань, що друкувалися «циклостильовим» способом, подавали вишивку хрестиком у вигляді графічних схем. Ці схеми, знайомі з передвоєнних жіночих журналів, використовували різні фактури штрихування для позначення кольорів. На обкладинках не тільки журналу Об'єднання українських жінок «Громадянка», але й органу Спілки українських письменників «Заграва» (обидва видавалися в Аугсбургу), і орнаменти, і літери логотипів «вишиті» цією технікою.

У пізніші роки, коли українські громади за океаном мали більше ресурсів і користувалися сучаснішими засобами друку, мотиви вишивки хрестиком могли бути багатоколірними, як на обкладинці календаря Українського Голосу на 1952 р. у Вінніпегу. Та в багатьох випадках продовжували вживатися прості мотиви, надруковані в одну-дві фарби, як на обкладинці брошури про українську громаду Детройта 1955 р. Ці, здебільшого анонімні, твори не вимагали особливого опрацювання композиції, смуга орнаменту розташовувалася у вертикальному, горизонтальному чи діагональному напрямку і з'являлася з ілюстрацією та назвою видання. Для цього не потрібно було залучати професійних дизайнерів<sup>9</sup>. Об-

<sup>8</sup> Фотографія з архіву Українського Музею в Нью-Йорку.

<sup>9</sup> Навіть при співпраці з художниками чи художніми редактурами, видавці могли на власний розсуд додавати декоративні елементи; особливо це стосується титулів, шмуцтитулів та колонтитулів публікації. Володимир Паньків, дизайнер

кладинки періодики та інших публікацій українців у США, Канаді, Бразилії, Австралії, європейських країнах показують чимало таких прикладів.

Спроби створити нові, цілісні твори на основі вишивки хрестиком робить Володимир Каплун в Аргентині. В дизайні обкладинок початку 70-х років, а також бланків грамоти для товариства «Просвіта» в Буенос-Айресі він використовує ті ж геометричні мотиви, однак укладає їх в нові композиції. Сміливі композиційні рішення пропонують видавці американського молодіжного журналу «Український Тренд», що виходив у Нью-Йорку, зокрема автор ряду обкладинок Євген Крук. Декілька прикладів нового прочитання вишивки хрестиком подають дизайнери «Українського Календаря» в Польщі. На обкладинці видання 1965 р. Євген Беднарчук зосереджується не стільки на ритмі орнаментальної стрічки, як на графічних властивостях вибраного фрагмента.

Розглядаючи діаспорні приклади використання вишивки хрестиком у графічному дизайні періодики, варто зазначити, що в цьому підході українці не були унікальними. Литовські, білоруські еміграційні видання також його вживали. До прикладу, в Польщі, аналогічне до українського, Білоруське суспільно-культурне товариство видавало «Білоруський Календар» того ж формату та обсягу, що й український. Більшість обкладинок видання також містили елементи народного орнаменту в аналогічних інтерпретаціях. При чому, елементарні мотиви вишивки хрестиком були в обох виданнях майже ідентичними, так що за винятком назви, розпізнати українське це чи білоруське видання, неможливо. Дуже схожі стрічки орнаментів знаходимо на обкладинках журналу «Литовські Дні» (Лос Анжелес), «Листи до Литовців» (Чикаго), де лише латинська типографіка відрізняє їх від українських. Однак, зважаючи на обмежену цільову аудиторію етнічних меншин, ці видання навряд чи перетиналися, тому кожен приклад відчитувався як неповторний вираз національної ідентичності.

і графічний редактор багатьох випусків «Українського Календаря», що виходив у Варшаві, пригадує: «Не раз без мене то вставляли, бо думали, що трохи треба народного духу, думали, що то і є народний дух» (Запис інтерв'ю від 8.02.2014 р. — Варшава, Польща / В. Паньків, В. Косів // Архів В. Косіва).

Використання впізнаваної техніки та загальної структури побудови народних джерел давало змогу створювати нові, ідеологічно забарвлені варіанти орнаментів, де роль основного мотиву виконувала відповідна символіка. У 1946—1947 роках християнські символи хреста і ковчега, виконані в стилістиці вишивки хрестиком, влітаються в орнамент на обкладинках українського католицького видання «Ковчег». Комуністичні серп і молот, що чергуються з силуетами курей, вмонтовуються в мотив королевецького рушника на плакаті «Звітує Сумщина» 1973 р. Цього ж року надрукований плакат зі закликком страхування тварин містить орнаментальну стрічку, складену з квітів та силуетів корови з людиною. За подібним принципом формувалися і негативні образи. В орнаменті сорочки українського «націоналіста» на плакаті О. Козюрєнка 1945 р. повторюється чорний мотив свастики. Після Чорнобильської аварії українські художники плаката часто звертаються до теми екології та використовують у ролі мотиву символ радіації. Плакат Георгія Шевцова «Ой чий то кінь стоїть» обрамлений таким орнаментом, що водночас наслідує традиційне декоративне обрамлення, і підсилює моторошне відчуття забрудненого середовища.

До цього ж часу належить екологічний плакат Генадія Ковтонюка, який також звертається до народного орнаменту, але застосовує іншу методику. Техніка створення орнаменту, його графічні характеристики відокремлюються від традиційних композиційних структур і стають засобами творення ілюстрації. Елементи вишивки хрестиком укладаються в квіткові мотиви, але також надаються для зображення індустріального ландшафту. В іншому випадку вони формують композицію «Хороводи дружби» на плакаті до фестивалю народної творчості; ще в іншому — демонструють здатність відтворити портрет Леніна. В останньому прикладі можна було б говорити про вплив технологій і зв'язок з растровими комп'ютерними зображеннями, але автор, Клавдія Кудряшова, навмисне ставить поруч фрагмент орнаменту, вказуючи на джерело стилістики.

Деякі автори згаданих петриківських плакатів також використовували орнаментальний мотив для малювання зображень. В середині квіткового букета на плакаті Зої Кудіш 1969 р. бачимо електролампочки, терикони шахт, труби заводів, хімічні колби, що складені з пелюсток і немовби злилися з декоратив-

ними рослинами. Василь Соколенко таким чином перетворював пелюстки на штрихи літер і доповнював ними квіти. «Мотив нам добре відомий, це орнамент петриківського типу, визначені частини пелюстків і кожна квітка перетворена на слово. Зроблено так, що спочатку не звертаєш увагу, що йде мова про слова. Але ці літери зв'язані з орнаментом, тут не можна сказати, що він заважає. Це один з надзвичайно вдалих засобів створити такий плакат, він заслуговує на серйозну і теплу підтримку». Так висловився про роботу В. Соколенка на обговоренні однієї з виставок українського політичного плаката Борис Бутник-Сіверський [2, арк. 13—14]. Метод навмисного маскування зображень і написів у таких плакатах створював ефект відкриття, коли глядач несподівано виявляв більше, ніж очікував.

Використання народного орнаменту в графічному дизайні набуло нового значення у контексті політичних перетворень кінця 1980-х. Із другорядного елемента, що в різних конфігураціях співпрацював з основним зображенням чи текстом, орнаментальний мотив перетворюється на головне повідомлення. У політичних плакатах він виступає означником складних понять «традиції», «культури», «народу» і, в одних випадках, говорить про тривале знищення і забуття, а в інших — показує їхнє пробудження і відродження. Безконечність краси рідної землі метафорично знаходить спільні ознаки з безкінечністю орнаментальних стрічок у роботі Володимира Вештака «І нема тому почину, і краю немає». Шевченківські рядки в такому контексті отримують нове прочитання як упевненість в майбутньому української нації. У плакаті Федора Глущука «Пробудися, відродися, рідна ниво» вербальний заклик візуалізується іконографією, що наближена до сакральної (Іл. 4). Жінка тримає на руках стилізовану квітку так, неначе це дитина, при цьому вказує на неї жестом Богородиці Одигітрії. Декоративний мотив народного орнаменту стає не просто метафорою, він персоніфікується.

Означення української ідентичності за допомогою народного орнаменту в графічному дизайні мало певні комунікативні особливості, які не залежали ані від джерел, ані від політичного контексту і були спільними для творів УРСР та діаспори. По-перше, треба зазначити, що орнамент, як першоджерело графічного мотиву, в народній традиції ніколи не був самодостатній. Вишивка і ткацтво пов'язувалися з виготов-



Федір Глушук. Плакат «Пробудися, відродися, рідна ниво». Київ, 1989 р.

ленням одягу чи тканин для інтер'єру. Квіткові розписи вкривали піч, стіни хати та вироби домашнього вжитку. Розуміння цього, навіть у жителів міста, зберігалось довго (навіть якщо воно було пов'язане не з особистим досвідом, а медійними образами, сценічними постановками чи сувенірною продукцією). Тому коли рапорти кольорових квадратів, букети квітів, смужки вишивки хрестиком з'являлися на плакатах чи обкладинках, глядачі розпізнавали плахту жіночого костюма, сільську оселю чи святковий рушник. За семантичними принципами синекдохи та метонімії частина декору пригадувала про його носій — твір народного мистецтва, чи про певну традицію, пов'язану з ним. Отож, для дизайнера не обов'язково було малювати рушник навколо портрета важливої особи, оточення його орнаментом давало змогу вибудувати потрібний семантичний зв'язок.

По-друге, вживання багато декорованих виробів пов'язувалося з настроєм свята. З нагоди свята одягався найкращий одяг, поновлювалися розписи оселі. У святкових ритуалах вживалися рушники та обрусси. Відповідну конотацію урочистості отримували і твори графічного дизайну. Релігійні, національні свята в діаспорі, з іншого боку — паради, демонстрації, партійні з'їзди, а також трактування виборів як свята в УРСР, отримували належне декоративне обрамлення. У цьому сенсі, заготовка-шаблон плаката Пелагеї Глущенко з пишним петриківським букетом в кутку і написом «З святом» була універсальною.

Поєднання національних, державних і політичних символів з народним орнаментом давало їм необхідну легітимізацію в очах народу. Плакати з декоративно обрамленим гербом та гімном УРСР, що в післявоєн-



ні роки поширювалися в Західній Україні, представляли нову державу як «свою» і формували відчуття народного схвалення політики влади. Орнамент в обрамленні портретів вождів говорив про вшанування, вдячність і любов до них. Окремо слід наголосити на перетворенні політичного чи релігійного знаку на орнаментальний мотив, що було важливим з огляду на тезу про символічність народного орнаменту. Оскільки в орнаменті зберігаються (закодовуються) найважливіші символи, поява там електричної лампочки чи хреста надавала їм особливого значення. При цьому, автору не обов'язково було приховувати, «зашифрувати» ці нові символи, навпаки — вони були ознакою лояльності. Однак, для того, щоб стати частиною орнаменту, вони немовби зливаються з ним і розпізнаються лише при уважному розгляді.

Перебуваючи на всіх щаблях композиційної та комунікативної ієрархії, народний орнамент у творах графічного дизайну був одним з найбільш гнучких символів національної ідентичності. Зосередженість авторів на невеликій кількості джерел скристалізувала впізнаваність і розширила його семантичні можливості. Як наслідок, в радянській Україні та українській діаспорі використовувалися однакові орнаменти, вживалися аналогічні методи і засоби, при цьому конструювалися протилежні за ідеологією повідомлення.

1. ЦДАМЛМ України. — Ф. 581 Національна спілка художників України. — Оп. 1. — Спр. 764. Стенограма от 3 декабря 1959 года Всесоюзного совещания по политическому плакату. — 124 арк.
2. ЦДАМЛМ України. — Ф. 581 Національна спілка художників України. — Оп. 1. — Спр. 1396. Стенограма от 12 января 1967 года обсуждения выставки политических плакатов. — 50 арк.
3. ЦДАМЛМ України. — Ф. 986 Дирекція виставок Національної спілки художників України. — Оп. 1. — Спр. 125. 2-я Республиканская выставка плаката 18 апреля 1974 года. — 85 арк.
4. Андрусів П. Мистецтво — найміцніша зброя / П. Андрусів // Мистецтво — найміцніша зброя. Статті, промови й огляди. — Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Наукове товариство ім. Шевченка, 1987. — С. 84—98.
5. Андрусів П. Українська мистецька культура / П. Андрусів // Мистецтво — найміцніша зброя. Статті, промови й огляди. — Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Наукове товариство ім. Шевченка, 1987. — С. 3—32.
6. Білоус Л. Брокярівська вишивка в українському народному вбранні другої половини ХІХ — початку ХХ століть / Людмила Білоус // Народний костюм як виразник національної ідентичності: зб. наук. пр. / Людмила Білоус. — Київ : ХІК, 2008. — С. 38—48.

7. Гніздовський Я. Ще раз в справі панелю УВАН про мистецтво / Я. Гніздовський // Свобода. — 1977. — № 102. — С. 2.
8. Історія українського мистецтва. — Київ : Наукова думка, 1967. — Т. 2. — 471 с.
9. Косачева О. Украинский народный орнамент. Вышивки, ткани, писанки / О. Косачева. — Киев : С.В. Кульженко, 1876. — 23 с. : 31 таб.
10. Мошинська О. Книга українських вишивок / О. Мошинська. — Клівленд : Хвилі Дністра, 1980. — 54 с.
11. Петриківка. Альбом репродукцій із фондів Дніпропетровського художнього та історичного музеїв (Вступна стаття: Людмила Тверська). — Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2004. — 214 с.
12. Петрова О. Про сприйняття народної спадщини професійним художником / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. — Київ : Академія, 2004. — С. 13—21.
13. Соловій Ю. Світ очима, примруженими від усмішки. Пам'яті Миколи Бутовича / Ю. Соловій // Про речі більші ніж зорі. — Мюнхен : Сучасність, 1978. — С. 105—113.
14. Соловій Ю. Творча і піонерська праця Гніздовського. (З приводу виставки його дереворізів) / Ю. Соловій // Про речі більші ніж зорі. — Мюнхен : Сучасність, 1978. — С. 62—69.

## REFERENCES

- Transcript from December 3, 1959. All-Union Meeting on Political Poster. // Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (CSAMLAU). F. 581. National Union of Artists. Op. 1. Spr. 764. Ark. 1—124 [In Russian].
- Transcript from January 12, 1967. Discussion on the Exhibition of Political Posters. // CSAMLAU. F. 581. National Union of Artists. Op. 1. Spr. 1396. — Ark. 1—50. [In Ukrainian and Russian].
- Second Republican Exhibition of Posters, April 18, 1974. // CSAMLAU. F. 986. Directorate of Exhibitions, National Union of Artists. Op. 1. Spr. 125. Ark. 1—25 [In Ukrainian and Russian].
- Andrusiv, P. (1987). Art is the Strongest Weapon. In P. Andrusiv, *Art is the Strongest Weapon. Articles, Speeches and Reviews* (pp. 84—98). New York-Paris-Sydney-Toronto: Shevchenko Scientific Society [In Ukrainian].
- Andrusiv, P. (1987). Ukrainian Artistic Culture. In P. Andrusiv, *Art is the Strongest Weapon. Articles, Speeches and Reviews* (pp. 3—32). New York-Paris-Sydney-Toronto: Shevchenko Scientific Society [In Ukrainian].
- Bilous, L. (2008). Brocard Embroidery in Ukrainian Folk Clothes of the Second Half of the 19th — Beginning of the 20th Century. In *Folk Costume as an Expression of National Identity* (pp. 38—48). Kyiv: HIK. [In Ukrainian].

- Hnizdovskyi, Ya. (1977). One More Time on the UVAN Panel on Art. *Svoboda*, 102. 2 [In Ukrainian].
- History of Ukrainian Art*. (1967). (Vol. 2). Kyiv: Naukova Dumka [In Ukrainian].
- Kosacheva, O. (1876). *Ukrainian Folk Ornament. Embroidery, Textiles, Easter Eggs*. Kyiv: S.V. Kulzhenko [In Ukrainian].
- Moshynska, O. (1980). *Book of Ukrainian Embroidery*. Cleveland: Khvyli Dnistra [In Ukrainian].
- Petrykivka. Album of the Reproductions from the Collection of Dnipropetrovsk Art and History Museums [Introduction by Liudmila Tverska]. (2004). Dnipropetrovsk: Dni-proknyha [In Ukrainian].
- Petrova, O. (2004). On the Professional Artist's Reception of the Folk Heritage. In O., Petrova, *Art Studies Reflections* (pp. 13—21). Kyiv: Academia [In Ukrainian].
- Soloviy, Yu. (1978). The World Through the Smiling Eyes. Memoriam of Mykola Butovych. In Yu., Soloviy, *On the Things Bigger than Stars* (pp. 105—113). Munich: Suchasnist [In Ukrainian].
- Soloviy, Yu. (1978). Creative and Pioneering Work of Hnizdovsky. (On the Occasion of Exhibition of His Woodcuts). In Yu., Soloviy, *On the Things Bigger than Stars* (pp. 62—69). Munich: Suchasnist [In Ukrainian].

Vasyl Kosiv

FOLK ORNAMENT AS A SYMBOL  
OF UKRAINIAN IDENTITY  
| IN GRAPHIC DESIGN OF THE USSR  
AND DIASPORA IN 1945—1989

By comparing the examples of the Soviet Ukrainian posters and periodicals covers of the diaspora of 1945—1989, the article clarifies the peculiarities of using folk ornament as a means

of national identification. Being at all levels of the composition and communication hierarchy, folk ornament in graphic design was one of the most flexible symbols. Authors' focus on a small number of embroidery and folk painting motives ensured recognition and expanded its semantic capabilities. As a result, the same ornaments were used in Soviet Ukraine and the Ukrainian diaspora, similar methods and means were popular, while the ideology of the message was opposite.

**Keywords:** folk ornament, graphic design, Ukrainian identity, Soviet Ukraine, Ukrainian diaspora, posters, periodicals covers.

Василь Косив

НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ ЯК СИМВОЛ  
УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ  
В ГРАФІЧЕСКОМУ ДИЗАЙНІ УРСР  
І ДІАСПОРЕ 1945—1989 ГГ.

Сопоставляя примеры украинского советского плаката и обложек изданий диаспоры 1945—1989 гг., статья выясняет особенности использования народного орнамента как средства национальной идентификации. Находясь на всех уровнях композиционной и коммуникативной иерархии, народный орнамент в произведениях графического дизайна был одним из самых гибких символов. Сосредоточенность авторов на небольшом количестве мотивов вышивки и росписи кристаллизовала узнаваемость и расширила его семантические возможности. Как следствие, в Советской Украине и украинской диаспоре использовались одинаковые орнаменты, применялись аналогичные методы и средства, при этом конструировались противоположные по идеологии сообщения.

**Ключевые слова:** народный орнамент, графический дизайн, украинская идентичность, Советская Украина, украинская диаспора, плакат, обложки периодики.