Василь КОСІВ
Львівська національна академія мистецтв

„Український" дизайн „Українського Календаря" як візуалізація національної ідентичності українців Польщі

„Український Календар" – щорічний альманах, котрий видавався українською громадою в Польщі, і впродовж 60–80-х років став одним з найпопулярніших видань української діаспори. Він також був серед тих закордонних публікацій, які легально пересилалися до Радянської України і поширювалися передовсім в колах українських „шістдесятників". Поєднуючи лояльність до комуністичної влади Польщі з більше чи менше прихованими маніфестаціями української національної ідеї, автори видання постійно балансували між суспільним визнанням і переслідуванням органами безпеки. Відповідно до назви щорічника, формулювалося завдання щодо його графічного оформлення: комунікувати національну ідентичність української громади в Польщі для самих її членів (як найчисленніших читачів), для українців Радянської України та діаспори в інших країнах світу. Дизайн календаря, в одних випадках, містив елементи народного мистецтва, історичну книжкову графіку і модифікації кириличних шрифтів, а в інших – представляв сучасні тенденції західного мистецтва і дизайну, впливи польської школи ужиткової графіки. Стаття розглядає семантичні особливості цієї графічної комунікації і засоби візуалізації прикметника „український", а також стилістичні прийоми, що їх застосовували художники видання.

1956 рік був для українців, що жили в Польщі, особливим. Після дев'яти літ з часу акції „Вісла", звинувачень, приниження та намагання прижитися в місцях розселення (а також окремих безуспішних спроб повернутися на рідні землі), ініціатива та сприяння влади щодо створення української організації була несподіваною.[1]

[1] R. D r o z d, *Polityka władz wobec ludności ukraińskiej w Polsce w latach 1944–1989*, Warszawa 2001, s. 126.

З ентузіазмом, але водночас із пересторогою, був сприйнятий виступ представника Центрального Комітету Польської Об'єднаної Робітничої Партії та Уряду Польської Народної Республіки – міністра освіти Вітольда Яросінського на Першому з'їзді Українського Суспільно-Культурного Товариства (УСКТ) у Варшаві 16 червня 1956 р., який, зокрема, проголошував: „Ніякою мірою не можна виправдати також кривду заподіяну безневинному населенню під час перебігу акції. Сама акція залишила глибокий жаль і почуття незаслуженої і неліквідованої досі кривди… Уряд і Партія глибоко розуміють українську національну справу і зроблять все, щоб поступово, в міру можливостей, виправити кривду, там де її заподіяно, щоб створити найсприятливіші умови для господарського і культурного зростання громадян української національності…".[2] Ці слова надто контрастували з реальністю, а тому заклики якнайшвидше створювати регіональні відділи та гуртки УСКТ, організовувати вивчення української мови в школах, фінансування з державного бюджету штатних працівників УСКТ та видання газети „Наше Слово" від червня 1956 р. не отримували швидких результатів. „Як з розмов, що їх редакція має, так і з численних листів, які одержує, дуже часто пробиває одна незвичайна болюча думка: „Чи це, що тепер підноситься і порушується питання українського населення в Польщі та взивається українців до активної діяльності … і дбання про свої національні інтереси, не є якоюсь пасткою, до якої хочеться загнати українців, щоб після мати кращу можливість розправитися з ними?" – повідомляла редакційна стаття української газети вже через два місяці після утворення Товариства.[3]

У цьому контексті перший випуск „Українського Календаря" на 1957 р. (побачив світ у Варшаві в редакції газети „Наше Слово" наприкінці 1956 р.), з одного боку, був важливим започаткуванням, але з іншого – зважаючи на свій кишеньковий формат (1/32 аркуша) і невеликий обсяг (80 сторінок) – не спричинив ані великого розголосу, ані ентузіазму серед громади. Як наслідок – на 1958 р. формат був зменшений наполовину, а назва того року змінилася на „Український Календарець". Випуск на 1959 р. хоч і збільшив свій формат до 1/16 аркуша, але зберіг обсяг невеликої брошури (72 сторінки). Потрібно було майже три роки, щоб сформувалася відповідна група у складі редакторів Я. Грицков'яна й О. Лапського, художника В. Паньківа і технічного редактора М. Босовського, котра восени 1959 р. провела велику роботу і створила об'ємне ілюстроване видання обсягом 272 сторінки. Цей Календар-альманах на 1960 р. започаткував принципи, що повторювалися майже незмінно впродовж трьох десятиліть. Кольорова обкладинка, мистецьки оформлена календарна частина,

[2] *Привітальна промова тов. міністра Яросінського – представника Центрального Комітету Польської Об'єднаної Робітничої Партії та Уряду Польської Народної Республіки на 1-му з'їзді делегатів Українського товариства 16 червня 1956 року* [в:] „Наше Слово", № 2–3, 1956, с. 2.

[3] *Геть зневір'я і недовір'я* [в:] „Наше Слово", № 5, 1956, с. 1.

графічні вставки та ілюстрації на початку рубрик, численні репродукції творів українських класиків та сучасних художників, – над дизайном працювали, як правило, художник і технічний редактор.

Особливого значення надавали обкладинці, тому запрошення її виконати було для автора як честь і можливість себе проявити.[4] Обкладинка була не стільки маркетинговим інструментом в сучасному розумінні („Календар", як правило, не продавався в книгарнях, а передплачувався членами української громади), як візуальною маніфестацією ідеї видання, яка відповідала його назві. З 1957 по 1988 рік вийшов 31 випуск „Українського Календаря", для котрих були запроектовані 33 обкладинки.[5] Автором семи з них був Володимир Паньків (1960, 1961, 1962, 1967, 1968, 1971, 1973 рр..), по п'ять обкладинок запроектували Мирослав Смерек (1966, 1969, 1975, 1979, 1987 рр..) і Андрій Ментух (1982, 1983, 1984, 1986, 1988 рр..). Євген Беднарчук (1963, 1964, 1965 рр..) і Тирс Венгринович (1970, 1972, 1974 рр..) виконали по три обкладинки. По одній обкладинці створили Богдан Боберський (1962 р.), Іван Бистрицький (1969 р.), Всеволод Кармазин-Каковський (1974 р.), Ярослав Біленький (1976 р.), Іван Мігус (1977 р.), Павло Малько (1978 р.), Арета Федак (1980 р.), Онуфрій Борсук (1981 р.) та Василь Вечерський (1985 р.).

Орнаменти народного мистецтва

Першим і найбільш поширеним графічним способом комунікації національної ідентичності „Українського Календаря" було використання орнаментальних мотивів народного мистецтва або зображення народного костюма. На обкладинках, титульних сторінках та заголовних заставках, вони, в одних випадках, були прив'язані до змісту тексту, в інших – не мали з ним жодного зв'язку, однак візуально „підтримували" загальну ідею видання. Як зазначає Володимир Паньків – дизайнер і графічний редактор багатьох випусків: „Не раз без мене то вставляли, бо думали, що трохи треба народного духу, думали, що то і є народний дух".[6] Найчастіше такий прийом застосовувався в обкладинках, де, очевидно, він мав би ілюструвати перше слово назви видання. З тридцяти трьох обкладинок „Календаря" такі мотиви зустрічалися на двадцяти трьох.

Композиційні та стилістичні прийоми такого використання включали вирізання фрагменту вишивки чи ткацтва і вміщення їх смугами по-вертикалі чи по-горизонталі формату (1957, 1959, 1966, 1980, 1981 рр..), комбінування

[4] Транскрипт інтерв'ю автора з Богданом Боберським. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.

[5] 1967 р. обкладинка В. Паньківа надрукована у двох кольорових варіантах. 1969 і 1974 р. були дві різні обкладинки від двох авторів.

[6] Транскрипт інтерв'ю автора з Володимиром Паньківим. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.

менших чи більших фрагментів з іншими елементами у авторських композиціях (1962–1965, 1983 рр.), графічну стилізацію первісного мотиву та компонування його вище названими способами (1960, 1968, 1969, 1974, 1977, 1978 рр.). Майже у всіх згаданих випадках орнамент є головним акцентом композиції, всі інші елементи, включно з шрифтом назви, йому підпорядковуються. (Виняток становлять перші обкладинки (1957, 1959 рр.), де смуга вишивки зліва творить немовби обрамлення чи театральну завісу, котра „відкриває" обкладинку). Таким чином, фрагмент орнаменту перетворився на самодостатню ілюстрацію, до того ж „підписану" прикметником „український".

Стилізація орнаменту (якщо взагалі застосовувалася) творилася у двох напрямках. Перший – відтворення плямами та лініями „від руки" або вільною аплікацією, що спотворювало геометрію елементів, проте додавало „живописного" виразу (1960 р. – обкладинка В. Паньківа, 1978 р. – обкладинка і календарна частина П. Малька). Подібні прийоми були також стилістичними ознаками польської школи плакату. Другий – використання довоєнних графічних ходів в дусі арт-нуво і арт-деко, що їх повторювало багато художників, а започаткував Георгій Нарбут. „Нарбут нас графічно „українізував" – українська графіка Нарбута рішучо одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку та точне означення того, що ми називаємо сучасною українською графікою" – писав Павло Ковжун у 1929 р.[7] Тут варто зауважити, що згадане „точне означення", окрім концептуального рівня, включало певний набір графічних прийомів, які розпізнавалися і копіювалися як „українські". Заповнення площин рапортом з рівносторонніх трикутників було, мабуть, найчастіше вживаним із них, коли йшлося про український модерн (Іван Бистрицький – обкладинка 1969 р., Тирс Венгринович – 1974 р., Всеволод Кармазин-Каковський – 1974 р.). Через часту повторюваність цей прийом отримав символічну здатність комунікувати національну ідентичність і продовжував це робити впродовж усього 20 століття.

Візуальний зв'язок української ідентичності з народним орнаментом у графічному дизайні був настільки стійкий, що перетворився на кліше. Однак, унікальними в цьому українці не були. Аналогічне білоруське товариство, що було засноване того ж року, видавало „Білоруський Календар" того ж формату та обсягу. 2/3 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. Таке графічне кліше передбачає спрощення, що в свою чергу призводить до нівелювання технологічної складності, формального багатства, а також регіональних відмінностей народного мистецтва. Орнамент, що репродукувався, був певним узагальненням

[7] П. К о в ж у н, *Творча спадщина художника: Матеріали, біобібліографічний довідник*, упоряд. Р. Я ц і в, І. М е л ь н и к, Львів 2010, с. 65.

„українського" мотиву, таким чином позначаючи всю українську націю. У цьому сенсі показово, що з усіх обкладинок „Українського Календаря", лише на одній присутній орнамент, котрий можна відчитати як „лемківський" (1978 р.). Не зважаючи на те, що багато авторів та велика частина читацької аудиторії була пов'язана з цим етнографічним регіоном та його культурою, в „Українському Календарі" він майже ніколи не був презентований візуально. (Хоча в текстах видання до лемківської тематики та фольклору зверталося багато авторів).

Подібний підхід – до зображення українського народного костюма. На обкладинках „Календаря" зустрічаємо три приклади з центральної України (1961, 1982, 1983 рр..), один – подільський (1986 р.) та один гуцульський (1979 р.). Три обкладинки представляють козаків (1974, 1984, 1985 рр..).[8] І знову – жодного лемківського строю. Намагання вийти за регіональні рамки й асоціюватися з „великою" Україною було загалом притаманне громадській діяльності гуртків УСКТ. Репертуар пісень, хореографічних композицій, які виконувалися на святкових концертах, містив, переважно, твори з центральної України (винятком був хор „Лемковина", який спеціалізувався на фольклорі регіону). Більшість фотографій, що документують культурні заходи українців у Польщі, представляють парубків у шароварах, а дівчат у квітчастих віночках з кольоровими стрічками. При цьому, одним з найпоширеніших інструментів виступає бандура.[9] Богдан Боберський, розповідаючи про діяльність громади, пригадує: „…Були українські хори. Давали концерти. Всі мали шаровари, вишивані сорочки…".[10] Очевидно, що головною мотивацією масових заходів було не стільки глибоке вивчення народного мистецтва, як гуртування громади, широкий суспільний резонанс, а передовсім, демонстрація української національної ідентичності.

Історичні мотиви

Наступним джерелом графічних запозичень дизайну „Українського Календаря" було мистецтво Київської Русі та Козацької Держави. Орнаменти мозаїк та фресок, декоративні заставки та мініатюри манускриптів, дереворізи стародруків давали багатий матеріал для дизайнерських інтерпретацій. При чому хронологічно вони найчастіше стосувалися періодів успішного державотворення, що символічно передавало ідеологію видання.

Подібно, як і з вишивкою, композиційні прийоми використання історичної графіки були різними. Михайло Саванюк в оформленні календарної частини видання на 1970 р. перетворює мозаїчні орнаменти Софії Київської на декоративні

[8] В обкладинці Календаря на 1984 р. Андрій Ментух використав репродукцію твору Тараса Шевченка „Сліпий (Невольник)" 1843 р.

[9] A. S e r e d n i c k i, *Ukraińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne*, Warszawa 1976.

[10] Транскрипт інтерв'ю автора з Богданом Боберським. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.

заставки, котрі, подібно до манускриптів, вміщуються на спусках перед заголовною назвою кожного місяця. Андрій Ментух наступного року для цих же сторінок календаря створює дванадцять багатофігурних фризових композицій, для яких використовує мотив зовнішнього обрамлення книжкових заставок 15–16 ст., також додає смужку орнаменту на протилежній сторінці. Автор майже повторює використання цих заставок на титулі та у календарній частині видання на 1982 р. Тут ілюстративні композиції замінюються літерами назви місяців. В усіх згаданих випадках композиція сторінки симетрична, заставки розміщуються за тими ж принципами статичного балансу, що й в історичних джерелах. Натомість, Тирс Венгринович у Календарі на 1972 р. поводиться з історичним матеріалом значно вільніше. Обкладинка видання, хоч і нагадує своєю графікою книжкову мініатюру, проте накладки кольору зміщуються відносно контуру, навмисно створюючи ефект друкарського неспівпадіння. В календарній частині зустрічаємо довільно обрізані заставки та мініатюри, що накладаються із текстом, створюють йому фон і разом творять суцільний колаж.

Ще далі пішов Омелян Мазурик в оформленні календарної частини „Українського Календаря" на 1968 р. (хронологічно він був першим). Тут бачимо, насамперед, мислення художника-модерніста з відчутними впливами кубізму, супрематизму та конструктивізму. Графічні елементи манускриптів, стародруків, а також народної гравюри обрізуються, повертаються, мультиплікуються, колажуються з абстрактними геометричними фігурами, утворюючи динамічні асиметричні композиції. Кожен з дванадцяти розворотів компонується як окрема картина, модульна сітка текстових блоків порушується, підпорядковується динамізму графіки. Смужки декоративних рамок вільно мандрують розворотами, розвертаються у різні сторони. Орнаментовані ініціали пов'язуються з геометричними гротесковими назвами місяців. Таке довільне цитування та колажування використовує лише графіку історичних елементів, натомість повністю руйнує первісну естетику артефактів, з їх симетрією, збалансованістю та ієрархією. Повна деконструкція матеріалу, що її застосував художник, могла би бути потрактована як постмодерна, якщо б для автора були важливі лише візуальні властивості, „зовнішня оболонка" матеріалу. Однак, навіть у випадку дизайну О. Мазурика важко говорити про повну деконтекстуалізацію, адже в композиціях розворотів знаходимо підписи кожного фрагменту історичної графіки. Тобто, приналежність графіки до конкретного часу, території та народу в його культурному контексті була для автора дуже важливою. Зрештою, в усіх прикладах використання історичної графіки в дизайні українського видання 1970-х рр. прочитується ідея глибокого коріння, тривалої традиції, багатої спадщини, що мало б розбудити в українців почуття національної гідності.

Шрифти

Одним з найпопулярніших засобів „українізації” дизайну, що його також зустрічаємо в „Українському Календарі”, був шрифт. У польському середовищі, котре використовує латинський алфавіт, кирилиця відразу сприймалася як „інша”. Однак для вужчої диференціації кириличних літер як „українських” цього було замало. І тут художники знову звернулися до історичної традиції. Характерні елементи давньоукраїнського уставу, півуставу, особливості української в'язі, графіка барокового (козацького) скоропису переходили на логотип назви видання, а також на численні заголовки, заставки, назви місяців календарної частини, тощо. Цікаво, що при всій орнаментальній подібності обкладинок вже згадуваного „Білоруського Календаря” з його українським відповідником, історичні форми кирилиці використовувалися там всього лиш один раз (1989 р.). Натомість, в „Українському Календарі” таких обкладинок було одинадцять.

Євген Беднарчук у виданнях на 1963 і 1965 рр.. використовує уставну графему літери „А”. У календарі на 1969 р. Іван Бистрицький стилізує назву видання під кутасту в'язь, а Тирс Венгринович на титулі та в назвах місяців, крім літери „А”, відповідно модифікує на кшталт в'язі 15–16 ст. літери „С” (звуження донизу), „Р” (заокруглення зліва згори), „Т” (замість горизонтального штриха два трикутники); літері „З” додає нижній виносний елемент (на взірець уставу). В обкладинці „Календаря” на 1970 р. (художник – Тирс Венгринович) композиція в дусі тогочасної європейської ілюстрації та анімації інтегрується з історичними формами українського шрифту, що виражають його національну приналежність. На титулі видання на 1974 р. немає жодної стилізації, натомість використано пряме цитування – назва „Український Календар” написана каліграфічним уставом.

Очевидно, що окрім естетичних мотивацій, таке використання давніх форм кирилиці мало ідеологічну складову. Адже саме після реформи Петра Першого 1710 р. уставні та на півуставні азбуки були дозволені до вжитку лише в церковних виданнях, натомість усі світські книги мали друкувалися „гражданськими” шрифтами, що були за графікою тотожні латинській антикві і розроблені на замовлення царя в Голландії.[11] Таким чином, використання „старих” літер відсилало читача до історичного періоду Козацької держави 17–18 ст. Подібно й елементи українського модерну в кирилиці (Всеволод Кармазин-Каковський використав їх в обкладинці видання на 1974 р., Іван Мігус – в назвах місяців календарної частини 1979 р.) наслідували розробки Василя Кричевського та Георгія Нарбута, пригадуючи українське державотворення 1917–1919 років.

[11] Кириличні літери „гражданської” абетки були запроектовані та відлиті в Амстердамі, змінивши при цьому не лише насиченість та характер штриха, але й втративши декілька традиційних графем. Надалі для усіх світських видань кириличні шрифти проектуються як модифікації латинки; така методика, в переважній більшості, зберігається і до сьогодні.

Таке візуальне пригадування вибраних періодів історії в дизайні „Українського календаря" цілком відповідало загальновживаним в діаспорі акцентам української історичної пам'яті: Київська Русь – Козацька Держава – Українська Народна Республіка. Однак, особливість ситуації у ПНР вимагала більш обережних форм такої комунікації, обов'язкового поєднання „старого" з „новим". Таким чином, на обкладинках, титулах та у спеціально спроектованих календарних частинах видання поруч з мініатюрами, орнаментальними заставками манускриптів і стародруків історичні форми літер майже не зустрічаються, натомість використовується сучасний набірний шрифт. І навпаки – там, де вживаються історичні літери, немає графіки того періоду, ілюстрації виконані в сучасній стилістиці. Очевидно, що ця тактика застосовувалася з огляду на формальну та неформальну цензуру (а, передовсім, авто-цензуру), про що йтиметься нижче.

Наведені приклади графічного дизайну „Українського Календаря" показують, що видання візуально відчитувалося як „українське" завдяки українським орнаментам, костюмам, шрифтам, артефактам, героям та ін. Загалом, національними ідентифікаторами виступали або елементи фольклору, або історії, що було характерною методикою для більшості прикладів як діаспори, так і Радянської України. У цьому сенсі, промовистою є оцінка Якова Гніздовського, яку він висловив у рамках дискусії на сторінках американської газети „Свобода" у 1977 р.: „Навіть у наших серйозних публікаціях зустрічаються такі окреслення, як „українське мистецтво", „український стиль", де більше відповідало б сказати і українізований історизований, чи найчастіше фольклоризований стиль. … Така назва [„Український національний стиль"] може ввести 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, совєтський 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".[12]

Модернізм

Упродовж тридцяти років випуску „Українського Календаря" зустрічався (хоч і не часто) також інший підхід – надання українському виданню універсальних, сучасних (інноваційних на той час) мистецьких характеристик.

[12] Я. Гніздовський, *Ще раз в справі панелю УВАН про мистецтво* [в:] „Свобода", № 102, 1977, с. 2.

Методично (згідно понять семіотики) такий підхід полягав у наступному: чутливі дизайнери (як візуальні комунікатори) бачили тавтологію у вербальному повідомленні про те, що календар „український”, і візуальному повторенні, що він „український”. Адже складалася ситуація, коли візуальний текст повторював вербальний і глядач „прочитував” два рази одне і те ж. Натомість, робилися спроби додавати до сталого вербального означення інші візуальні прикметники і таким чином дати відповідь на запитання: „Яким є „український” календар?”. Відповідь на це запитання формулювалася найновішою дизайнерською стилістикою і звучала як: „сучасний”, „модний”, „урбаністичний”, „глобальний”.

З тридцяти трьох обкладинок видання це можна побачити лише в чотирьох; автором трьох із них був Володимир Паньків. Випускник Варшавської Академії Мистецтв, дипломований дизайнер (майстерня промислового дизайну професора Єжи Солтана – асистента Ле Корбюзьє, а згодом – декана Відділу Архітектури Гарвардського Університету), у 1959 р. він був запрошений виконати графічне оформлення оновленого „Українського Календаря” на 1960 р. Впродовж років співпраці з редакцією він був автором семи обкладинок і графічним редактором багатьох випусків. Крім формальної освіти, Володимир Паньків подорожував Європейськими країнами; відвідуючи родину в Англії, часто бував в музеях і галереях Лондона, усі новації західного мистецтва 60-х бачив і аналізував особисто. Тож недивно, що серед колег по редакції та української громади загалом проповідував активну модерністську позицію, критичне ставлення до прямого використання історичної традиції. В розумінні В. Паньківа художники і дизайнери – еліта, яка має навчати і вести за собою народ, а не навпаки. „То ви маєте бути проводом народу! Не їздити по селах і питати … баби як маємо малювати... Ні! Щойно тоді почнете розвиватися як народ, коли ви візьмете на себе той нелегкий обов’язок. То ви маєте прокладати стежки, по яких буде мандрувати ваш народ до свого добробуту і своєї внутрішньої гармонії”.[13]

„Прокладання стежок” для Володимира Паньківа мало практичне втілення у відкритих лекціях про сучасне мистецтво, котрі він виголошував переважно для слухачів з української громади. Матеріал такої лекції 1966 р. був згодом опублікований в Українському Календарі на 1969 р. і показує В. Паньківа як зрілого мистецького критика. Під назвою *Нові течії в західному мистецтві*, автор вияснює українському читачеві в чому полягають концепції кожної з них. Підзаголовки статті: *Паризька школа*, *Малярство матерії*, *Оп-арт*, *Кінетичне мистецтво*, *Поп-арт* показують широту аналізу; його висновки – неоднозначні та спонукають до подальших роздумів. „Оп-арт – це вершинна форма абстрактного мистецтва, що абсолютно нехтує поняттям конкрету, виінтерпретованого з абстрактної форми або кольору відбиваючого те чи інше явище. Крім

[13] Транскрипт інтерв’ю автора з Володимиром Паньківим, Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.

того – це мистецтво безособове і універсальне. Втрачаючи на першому, користається другим бо оптичне малярство кінець кінців „зрозуміле" для всіх".[14] Зазначаючи це в статті, В. Паньків одночасно прагне тієї „універсальності" в своїх обкладинках. Він також експериментує з методами поп-арту, балансуючи між гіперболізованою вульгарністю впізнаваного елемента і його графічною довершеністю. „Несила відрізнити, чи поп-арт – це реклама реклами, чи просто жахливо велика глупота, в якій всі беремо участь? Безсумнівно, це не протест, а якщо вже що-небудь собою являє, то хіба гримасну глумливість. Те, що становить його бридоту, одночасно є його красою".[15] Припускаємо, що стаття Володимира Паньківа була першим аналізом згаданих мистецьких течій українською мовою, доступним українському читачеві в СРСР.

Обговорюючи з редакторами „Українського Календаря" проект своєї першої обкладинки (на 1960 р.), В. Паньків від самого початку намагався внести сучасний європейський дух до видання, натомість виявив протиріччя, які згодом лише загострилися. „Європа мені сподобалася. І тому, якщо я мав можливість зробити якусь обкладинку до якогось календаря, я не міг робити інакше як мені подобалося. Бо мені Європа подобалася, мені подобалася свобода. Тому не завжди ті, що давали мені роботу були дуже щасливими. Вони очікували від мене [народного орнаменту]… Бо їх так ще в школі вчили, що українець є той, що ходить в вишиванці. А так як Паньків ходить, то не є українець. Я їм тлумачив, що всі слов'яни, а навіть африканці також мають подібне… Але така моя перша обкладинка була – народна вишивка, трошки стилізована, але недуже. І я по-суті соромлюся тої обкладинки. І вже наступні я сказав: No Pasaran. Більше так не буду і то нема мови".[16]

В обкладинці видання на наступний рік Володимир Паньків знаходить прийнятну формулу професійного компромісу. Весь розворот обкладинки займає фотографія українських танцюристів в народних строях (що за змістом мало б цілком задовольнити вимоги замовника). Проте ані в самій фотографії, ані в її компонуванні немає тієї декоративності й пафосу, якими наповнені більшість обкладинок Календаря. Об'єктивне, репортажне відображення конкретної ситуації разом з ритмічною композицією та геометричною структурою було співзвучне з творами послідовників Баухауза в Німеччині та Швейцарії. В. Паньків шукає модульну сітку в самій фотографії, підпорядковує їй форми і розташування смуг, на яких розташований текст. Піонерами такого підходу були Олександр Родченко, а також Ласло Мохой-Нодь і Герберт Баєр, а одні з найбільш відомих прикладів були створені Отлом Айхером в поліграфії

[14] В. П а н ь к і в, *Нові течії в західному мистецтві* [в:] *Український Календар на 1969 р.*, за ред.. А. Середницького, Варшава 1968, с. 278.

[15] *Ibidem*, с. 280.

[16] Транскрипт інтерв'ю автора з Володимиром Паньківим. Прушкув 11.02.2014 р., Архів автора.

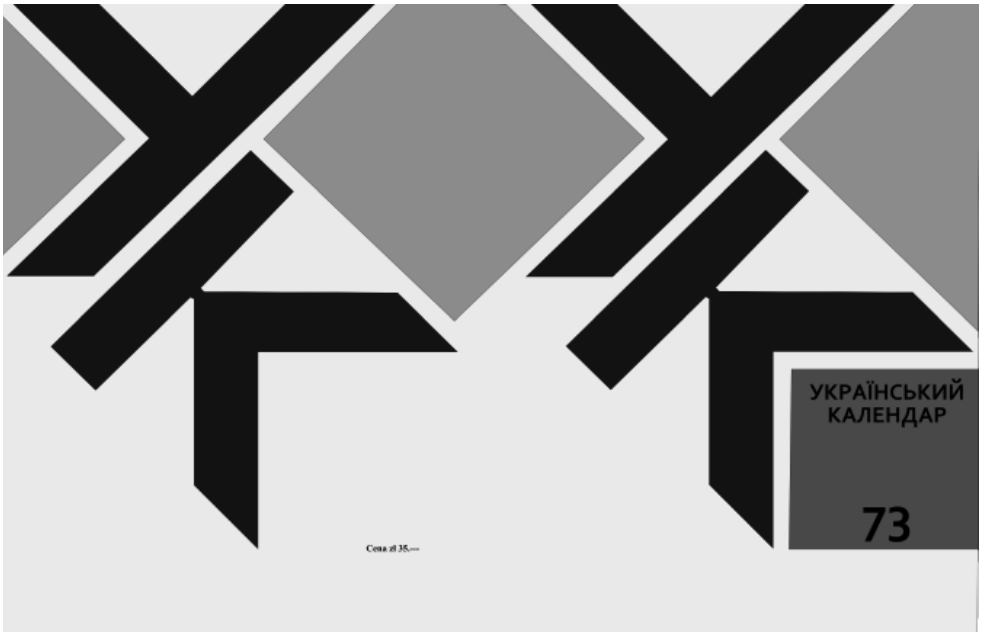
до Мюнхенської Олімпіади 1972 р. Зрештою, ця обкладинка Українського Календаря так і залишилася єдиною, де була використана репортажна фотографія. Не зважаючи на багатий фотоматеріал, що його мала редакція (усі більші заходи УСКТ документувалися) та інколи вміщувала на сторінках видання, обкладинки продовжували „втікати” від реальності, відсилаючи глядача до історії чи етнографії.

Справді революційною на той час роботою, не лише в контексті української громади в Польщі, але й діаспори загалом, була обкладинка Володимира Паньківа для „Календаря” на 1967 р. Саме тут автор зміг виразити ідеї, що ними захопився на Заході, і створити „універсально зрозумілий” вираз українського видання в стилістиці оптичного мистецтва. Кольорові смуги, що перемінюються в горизонтальній стрічці та в колі, розташовані на яскраво-червоному тлі, немов би створюють внутрішню вібрацію та рух. В іншому варіанті цієї обкладинки тло надруковане чорною фарбою, але оптичний ефект залишився незмінний. Складно уявити реакцію читачів (переважно консервативної громади) на такий радикальний прояв модернізму, однак наслідком було те, що наступні чотири роки обкладинки були більш „традиційними”. Продовжив свої експерименти В. Паньків в обкладинці видання на 1971 р., де спростив та гіперболізував в дусі поп-арту та сучасної ілюстрації й анімації мотив хвилі. Приклади цих двох обкладинок потрібно трактувати як короткотривалі модерністські пошуки, однак зважаючи на коротке життя відповідних стилів в західному мистецтві, найголовнішою цінністю є їхня синхронність з загальносвітовим рухом. Мине зовсім небагато часу, і у 1977 р. в американській газеті „Свобода” Аркадія Оленська-Петришин з відчутним докором напише: „Очевидно, що не кожен мусить цікавитися „ап” чи „пап-арт”…, однак все ж можна висловити здивування, що серед такої великої кількости українських мистців майже ніхто тими напрямками не цікавився”.[17]

Більшою тривалістю в історії графічного дизайну відзначився т.зв. „швейцарський” підхід, або „інтернаціональний стиль”, що продовжував розвивати філософію Баухауса. Завдяки школам в Ульмі, Цюріху, Базелі, а також поширенню багатомовної періодики, цей стиль став певним професійним стандартом в західному дизайні, він мав послідовників також в Ірані, Японії. „Український” приклад „інтернаціонального стилю” представляє обкладинка В. Паньківа для календаря на 1973 р. Тут, цілком співзвучно з Йозефом Мюллером-Брокманом та іншими відомими представниками, зустрічаємо геометричні форми, укладені в наперед задану структуру модульної сітки. Монограма „УК” також перетворюється на супрематичну композицію і сприймається як група прямокутників і паралелограмів. Особливістю обкладинки, як і більшості композицій в цьому стилі, є точність виконання; тут не допускається розміщення елементів „на око”

[17] А. Оленська-Петришин, *Не до властивої теми* [в:] „Свобода”, № 83–84, 13–14.04.1977, с. 2.

чи „на відчуття”, натомість ретельно прокреслюється кожна товщина, відстань і кут повороту. Автор тим більше мусів прорахувати геометрію площин, адже зображення першої сторінки обкладинки переходить через корінець і дублюється на четвертій сторінці. За своєю семантикою композиція залишається максимально нейтральною, автор не ілюструє зміст і, тим більше, не інтерпретує його. Нейтральність автора та його об’єктивна передача повідомлення лежали в основі філософії „інтернаціонального стилю”. Однак, зважаючи на контекст українського видання, це був доволі сильний особистий маніфест щодо сучасності українського дизайну.



Як уже було згадано, крім дизайну обкладинок, Володимир Паньків періодично здійснював графічну редакцію „Українського Календаря” (перше не завжди збігалося з другим). Приклад верстки у „швейцарському стилі” бачимо на с. 2 видання на 1966 р., де перераховано склад редакції. Окрім збільшеної відстані між рядками, що задає певний ритм і структуру, використання шрифта без засічок, дизайнер радикально позбувається прописних літер, набираючи імена поважних колег з редакції „з малої літери”. Немов би повторюючи вслід за Гербертом Баєром (якщо „A” і „a” позначають той самий звук, навіщо вживати два графічні елементи?), В. Паньків демонструє читачам приклад „універсального алфавіту”.

Таким чином, у трьох обкладинках Володимира Паньківа немає жодного конкретного змісту („універсальність” мистецтва?), проте присутня конотація „сучасності” видавців „Календаря” і української ідентичності загалом. Ці

обкладинки на момент публікації були одними з найсучасніших серед усіх українських видань в тогочасній Україні і за кордоном. Вони виражали також дух урбанізації та глобалізації, що яскраво контрастував із рустикальністю та провінційністю багатьох прикладів візуальної комунікації української діаспори. Свою мотивацію В. Паньків пояснює так: „Українці на чужині, так як і інші емігранти, переважно живуть в так званих гетто. Моїй натурі то перечило завжди. Я не міг на таке щось погоджуватися. Тому якщо я що-небудь робив, то в першу чергу хотів заманіфестувати, що такий як я може існувати в кожній країні на рівні з тубільцями. Мені гетта не відповідали. Тому, я певно, що зустрічався з українцями, співав в тих різних українських хорах, ходив до церкви, але я цілий час старався жити у світі, який для мене був сучасним світом".[18]

Спробу застосувати „інтернаціональний стиль" (нейтральні геометричні композиції в обкладинці та календарній частині, набір прописними літерами) зробив також Ярослав Біленький в „Українському Календарі" на 1976 р. Однак загалом, не зважаючи на порівняну свободу мистецького виразу в соціалістичній Польщі, ліберальність преси та відкритість Заходу, нові віяння не пробивали стіни українських гетто. Виконуючи основне завдання зберегти українські традиції, боячись асиміляції, численні громадські організації стійко „тримали оборону" від зовнішніх впливів. Богдан Боберський з цього приводу зазначає: „Українськість в Польщі добре консервувалася. Хто належав до українського товариства, той не ополячувався… Очевидно, поляки старалися, щоб українців розсіяти, старалися розкидати по тих теренах, які дістали по Німеччині, але так, щоб всюди було їх якнайменше, щоб скоро асимілювалися. Але все-одно організувалися філії нашого товариства… Вважали, що не вільно датися асимілюватися, ополячитися".[19] Подібну роль українські громади виконували також і в інших країнах. Тому кілька наведених прикладів модерністського дизайну другої половини XX ст. є винятками не лише для польського видання, але й для українського дизайну в діаспорі загалом.

Польська графіка

Відзначаючи впливи західного мистецтва у дизайні „Українського Календаря", не можна оминути також ролі місцевого мистецького середовища. Художники та дизайнери „Календаря" були переважно вихованцями повоєнної польської мистецької школи. Водночас роки видання альманаху були роками тріумфу польської ужиткової графіки (особливо плакату) на виставках та бієнале в Європі та інших континентах. Особливостями „польського" підходу були

[18] Транскрипт інтерв'ю автора з Володимиром Паньківим. Прушкув 11.02.2014 р., Архів автора.

[19] Транскрипт інтерв'ю автора з Богданом Боберським. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.

використання семантичних перетворень (найчастіше – метафори і метонімії), впізнавана авторська стилістика конкретного художника, впливи синхронних течій західного образотворчого мистецтва. Техніка колажу різних за фактурами зображень, котра спочатку була поширена через відсталість друкарських технологій у післявоєнні десятиліття[20], стала масово застосовуватися у 60–70-х рр. і, як певний ідентифікатор цієї національної школи, використовується до сьогодні. Перебуваючи в середовищі колег з Варшавської та інших польських академій, українські художники, з одного боку наслідували популярні тенденції, з іншого – були їх співтворцями.

Декілька номерів „Українського Календаря" своїми графічними прийомами ілюструють цей мистецький контекст. Насамперед, в обкладинці випуску на 1962 р. Богдан Боберський і Володимир Паньків за допомогою техніки колажу створюють одну з найбільш лаконічних, та водночас одну з найвиразніших серед усієї історії видання, композицій. На білому прямокутнику обкладинки по центру розміщене фото квітки соняшника, в якого замість середини – фрагмент української вишивки. Назва видання сміливо розвернена по-вертикалі (чого ані раніше, ані пізніше не зустрічається) і примикає до лівого краю формату. Таке формально абстрактне використання вишивки (в даному випадку не як декоративної прикраси або елементу народного костюма) всередині квітки можна відчитати як метафору „серцевини", „насіння", що має національний характер.[21] Через сім років колеги з редакції „Білоруського Календаря" в альманасі на 1969 р. застосували подібний колаж народного орнаменту в центрі сучасної композиції у стилі оп-арту. А ще через три роки майже ідентична композиція з'явилася на обкладинці альманаху „Наука і культура" на 1972 р., виданого товариством „Знання" у Києві. Очевидно, що елемент оп-арту символізував тут „науку", а вишивка – „культуру".[22]

Цікавою є композиція в дусі абстрактного мистецтва, що її створив Євген Беднарчук на звороті обкладинки „Календаря" на 1963 р. Невеличкі елементи орнаменту вільно інтегровані в динамічний колаж, що загалом співзвучний з відомими творами абстракціонізму, зокрема композиціями Василя Кандінского. Показово, що таку сміливість в поводженні з народним орнаментом художник

---

[20] З цього приводу В. Паньків пригадує: „Технічний рівень польської поліграфії був такий який був, а властиво не було ніякого рівня. Не раз малювали не пензлями, тільки ножицями. Все витинали, ліпили, і там в друкарнях то все фотографували і так якось друкували. Не дуже мали контроль над барвами і т.д., і може то тому було таке свіже". (Транскрипт інтерв'ю автора з Володимиром Паньківим. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.)

[21] Варто зауважити, що прийоми „польської" школи графіки були адаптовані дизайнерами Українського Календаря лише на формальному і технологічному рівні (колаж). Натомість комунікативні прийоми семантичних перетворень не знайшли відображення в українських мистців. Видання на 1962 р. залишилася єдиним винятком, – серед усіх 32-х обкладинок лише тут застосовано метафору.

[22] „Наука і Культура", Київ 1972.

дозволяє собі лише на звороті видання. Тоді як на першій сторінці великий фрагмент вишивки поданий без жодних модифікацій і має радше декоративну функцію. Автор продовжив експериментувати з технікою колажу в наступному номері (на 1964 р.), створюючи знаки зодіаку для календарної частини. Кожне зображення „складене" з вирізаних ножицями абстрактних форм, що мають різний за розміром і за малюнком чорно-білий растр. Результат є чудовою ілюстрацією поєднання простоти технології зі свіжістю та виразністю, що притаманне польській школі ужиткової графіки, і що ним так захоплювалися мистецькі критики у багатьох країнах світу.

З п'яти обкладинок, що їх запроектував Андрій Ментух, лише одна (на 1986 р.) демонструє його авторський почерк як художника, а разом з тим долучається до ряду робіт в дусі польської школи. При чому, створюючи колажне зображення української дівчини, автор використовує українську вишиванку, а також плахту з крайкою, додаючи лінійний малюнок голови, виконаний в манері власних мистецьких творів. Таким чином, кожен окремий елемент колажу можна розпізнати як „український", натомість за технікою та загальною стилістикою автор продовжує прийоми Генрика Томашевського, Романа Цєслєвіча, Юзефа Мрощака та інших.

„Український рік"

Стилістика Андрія Ментуха як художника повніше розкрилася у графічних заставках до календарних частин трьох випусків на 1971, 1984 і 1988 рр.. На відміну від інших авторів, що репродукували історичні або народні елементи, експериментували зі знаками зодіаку, А. Ментух буквально розуміє назву видання та детально ілюструє „український рік". Серії з дванадцяти заставок для кожного випуску представляють те, чим українці займаються кожного місяця. За допомогою стилізованого лінійного рисунку, що став „візитівкою" художника в його живописних і графічних роботах, автор створює багатофігурні фризи. При чому, у „Календарі" на 1984 р. бачимо, що кількість фігур поступово збільшується і відповідає порядковому номеру місяця, вони поступово додаються з ліва на право; тому, швидко гортаючи сторінки, отримуємо своєрідну анімацію. Тематично, заставки ілюструють життя селян. Тому взимку українці переважно молотять збіжжя, прядуть і колядують, навесні – орють, сіють і водять гаївки, влітку – косять і жнуть, працюють на пасіці, восени – копають картоплю, рвуть яблука і палять багаття.

Окрім Андрія Ментуха, авторську ілюстрацію календарного циклу українців виконав Феодосій Гуменюк для видання на 1977 р. Тут сільськогосподарські заняття доповнюють образи козаків. Ще один приклад „Календаря", в якому українці зображуються як селяни за своїм традиційним заняттям, – це його перший ілюстрований випуск на 1959 р. Заставки календарної частини нама-

льовані реалістично, в кожному місяці бачимо по дві сцени, в яких невідомий художник виявив свою обізнаність з деталями. У січні дві жінки у вишиванках деруть пір'я з гусей, що їх тримають на передньому плані над велетенською посудиною. В лютому – два ковалі кують підкови і коси, а третій – підковує коня. У березні – селянин оре поле конем (хоч вдалині і видніється трактор), у квітні – засіває ниву рукою і т.д. Тут варто зазначити, що з кожним роком українська громада в Польщі все більше урбанізувалася, але на початку діяльності УСКТ 90 % українців і, відповідно, читачів „Календаря" жили в селах.[23] Для них, очевидно, ці ілюстрації були близькими, підсилювали відчуття лояльності до „свого" видання. Однак, навіть через три десятиліття звернення до селянського коріння залишалося актуальним; ця ознака української ідентичності (візуалізована через ілюстрації календарного циклу), присутня до останнього номера видання включно.

Цензура

Формуючи „національний" вираз „Українського Календаря", його автори постійно балансували поміж потребами й інтересами читачів з одного боку, та політичною кон'юнктурою й побажаннями партійних та державних органів, котрі фінансували видання, з іншого. Нерідко цей вияв багатосторонньої лояльності породжував дивні поєднання. Так, у розвороті на місяць квітень 1962 р. (стор. 14–15) зустрічаємо і портрет Леніна разом з датою його народження, і великий символ відповідного знаку Зодіаку, і церковний календар у двох стилях з релігійними святами Благовіщення й Воскресіння, і згадку про річницю заснування Київської Академії митрополитом Петром Могилою, і сільськогосподарські поради-прислів'я на весняну пору. Очевидно, що деякі тексти та ілюстрації повинні були в першу чергу впасти в око цензорам, інші ж були дещо приховані, проте доступні для уважного читача. Відповідно до всіх установчих та програмних документів Українського Суспільно-Культурного Товариства, котре видавало „Календар", його діяльність повністю узгоджувалася з офіційною політикою партії. Поруч із завданнями створювати умови національного розвитку громади, майже завжди стояло застереження щодо націоналізму: „Нашим обов'язком буде вести з націоналістичними елементами найбільш рішучу боротьбу, ми не можемо допустити, щоб в організаціях українського Товариства загніздилися націоналісти".[24]

Кожен випуск календаря ретельно вичитувався цензорами і таємними агентами Служби Безпеки не лише перед друком, але й після виходу в світ. Тому навіть найменший натяк, котрий можна було потрактувати як націоналістич-

[23] R. D r o z d, *Polityka..., op. cit.,* s. 126.

[24] *Завдання українського Товариства* [в:] „Наше Слово", № 1, 1956, с. 1.

ний, раніше чи пізніше виявлявся, а його автор мав поважні проблеми. Так, Богдан Боберський, котрий ілюстрував майстерними лінійними рисунками рубрику гумору, намалював „жовніра”, в якого на кашкеті була ледь помітна кокарда, що силуетом могла нагадувати тризуб. Відразу після виходу в світ цього номера таємний агент „Фелікс” писав: „Варшава, 19.12.1963 / Донос / Таємно / УСКТ в Варшаві видало Український календар на 1964 р. […] В ілюстраціях Боберський намалював на шапці вояка тризуб (стор. 269). […] Богдан Боберський […] підозрюється у ворожій націоналістичній діяльності”.[25] Після відповідної кількарічної „роботи” з керівництвом УСКТ та видавцями Календаря, атмосфера недовіри і страху сформували ситуацію, коли самі редактори стали найкращими цензорами і самі обмежували свободу авторів. Як пригадує Володимир Паньків, це стосувалося також художників і графічної редакції видання. „Правдоподібно, ті всі співавтори, а особливо головний редактор, мали у собі власну цензуру. В міністерстві то напевно би пустили, але через його мізки то не проходило. Вони самі були пригнічувані, і також вони як могли нас пригнічували. […] Їх так звані „органи” постійно тримали на оці, вони ж отримували звідти свої гроші […] Були залежними і тому найчастіше застосовували оту авто-цензуру”.[26]

У ситуації залежності від партійного керівництва та фінансування з бюджету Міністерства Внутрішніх Справ з одного боку, та незрівнянно більшій, ніж в СРСР, відкритості західного світу з іншого, Український Календар був своєрідним „гібридом”, що був схожим і на діаспорні видання Західної Європи та Північної Америки, і на радянську періодику того часу. Однак, зважаючи на статутні завдання УСКТ як громадської організації національної меншини, він передовсім підкреслював національну ідентичність українців, у тому числі й засобами графічного дизайну.

* * *

Візуальна комунікація української ідентичності здійснювалася різними засобами, і, відповідно, передавала різні її ознаки. Елементи народного декоративного мистецтва, зокрема орнаменти, ілюстрували багаті традиції народу, хоча вони також формували конотацію селянського характеру українців. При цьому, використання народних костюмів Наддніпрянщини, образу козака, несло ідею соборності України. Репродукції фрагментів українських манускриптів і стародруків, вживання історичних форм кирилиці говорили про давню історію, цивілізаційний розвиток упродовж багатьох століть. Мотиви давньоруського мистецтва, козацької доби пригадували традиції української державності

[25] Instytut Pamięci Narodowej. Oddziałowe Biuro Udostępnienia i Archiwizacji Dokumentów w Warszawie. Bohdan Boberski. Dot.: WK85-63/12, sygn. IPN BU 003189/34/J, s. 261.

[26] Транскрипт інтерв’ю автора з Володимиром Паньківим. Прушкув 11.02.2014 р., Архів автора.

та визвольну боротьбу. Загалом, названі ознаки відповідали тематиці заходів, що їх проводили філії та гуртки УСКТ. Окрім поширення творчості класиків української літератури, вивчення історії, розвиток вокальних і хореографічних колективів були основними напрямками роботи.

Стилістично дизайнери видання найчастіше зверталися до декоративних властивостей народного орнаменту і „оздоблювали" ним „Календар". Тут зустрічаємо як симетричні збалансовані композиції та репродукції автентичної вишивки, так і авторські стилізації першоджерела та вільне, динамічне зіставлення їх з іншими елементами. Декілька номерів „Календаря" демонструють техніку колажу, що можна співставити з синхронними тенденціями польської ужиткової графіки. Окремо виділяються чотири обкладинки та дизайн календарних частин і титулів деяких номерів. Тут, випереджуючи багатьох співвітчизників в Україні та діаспорі, дизайнери „Українського Календаря" паралельно зі своїми західними колегами створюють композиції в дусі „оп-арту", „поп-арту" та „інтернаціонального стилю". Такі яскраві приклади модернізму формували конотацію української ідентичності як „сучасної" та „глобальної".

Підсумовуючи, потрібно підкреслити, що засоби дизайну Українського Календаря переважно дублювали основні вербальні повідомлення цього видання. Однак, вони були також здатні створювати і доносити „додаткові" смисли, що дозволяли збагатити уявлення про конкретну українську громаду та Український народ загалом. Зрештою, самі примірники альманаху перетворилися на своєрідні символи української ідентичності, і в такій ролі експонуються в багатьох домівках до сьогодні.

БІБЛІОГРАІФЯ

Геть зневір'я і недовір'я [в:] „Наше Слово", № 5, 1956, с. 1.

Гніздовський Я, *Ще раз в справі панелю УВАН про мистецтво* [в:] „Свобода", № 102, 1977, с. 2–3.

Завдання українського Товариства [в:] „Наше Слово", № 1, 1956, с. 1.

Ковжун, Павло. Творча спадщина художника: Матеріали, біобібліографічний довідник, упоряд. Р. Яців, І. Мельник, Львів 2010, с. 63–65.

Наука і Культура, Київ, 1972.

А. Оленська-Петришин, *Не до властивої теми* [в:] „Свобода", № 83–84, 13–14.04.1977, с. 2, 2.

В. Паньків, *Нові течії в західному мистецтві* [в:] *Український Календар на 1969 р.*, за ред. А. Середницького, Варшава 1968, с. 276–280.

Привітальна промова тов. міністра Яросінського – представника Центрального Комітету Польської Об'єднаної Робітничої Партії та Уряду Польської Народної Республіки на 1-му з'їзді делегатів Українського товариства 16 червня 1956 року [в:] „Наше Слово", № 2–3, 1956, с. 1–2.

Транскрипт інтерв’ю автора з Богданом Боберським. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.
Транскрипт інтерв’ю автора з Володимиром Паньківим. Варшава 8.02.2014 р., Архів автора.
Транскрипт інтерв’ю автора з Володимиром Паньківим. Прушкув 11.02.2014 р., Архів автора.
Instytut Pamięci Narodowej. Oddziałowe Biuro Udostępnienia i Archiwizacji Dokumentów w Warszawie. Bohdan Boberski. Dot.: WK85-63/12, sygn. IPN BU 003189/34/J.
Drozd R., *Polityka władz wobec ludności ukraińskiej w Polsce w latach 1944–1989*, Warszawa 2001.
Serednicki A., *Ukraińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne*, Warszawa 1976.

“UKRAINIAN” DESIGN OF THE “UKRAINIAN CALENDAR” AS A VISUAL REPRESENTATION OF UKRAINIANS IN POLAND

The article deals with the graphic design of the “Ukrainian Calendar” – an annual publication that was issued by the Ukrainian community in Poland in the period 1957–1988. Different communication and stylistic constructions were designed to represent national identity in a number of ways. Folk art patterns would illustrate a rich tradition, adding a ‘peasant’ connotation at the same time. Traditional costumes from Central Ukraine, Cossack in particular, would communicate the idea of national unity. Graphic quotations from manuscripts and early printed books as well as historical forms of the Cyrillic alphabet would describe Ukraine’s great history and cultural development through the centuries. Motifs from Kyiv Rus and Cossack art would remind viewers of the tradition of state-building. Concerning the overall style of the publication, there were symmetrically balanced and pattern-decorated layouts as well as the dynamic positioning of stylized elements. Several issues of the Calendar demonstrate attempts to modernize the national image. With ‘op-art’, ‘pop-art’ and ‘international style’ designs they shape Ukrainian identity as being contemporary and global. Generally, the publication illustrates the tensions between the traditional and modern; it is also a ‘hybrid’ between Diaspora and Soviet periodicals of the time.

Key words: Ukrainian Calendar, graphic design, cover design, layout, national identity, visual representation, folk patterns, modernist design.