



УДК 766:7.012-027.3(477)

Василь КОСІВ

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРИ 1945—1989: КОНТЕКСТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПРАКТИКИ

Стаття розкриває особливості професійної практики дизайнерів-графіків в українській діаспорі. Від таборів переміщених осіб другої половини 40-х років в Європі, подорожей на інші континенти, перших років на нових поселеннях, до формування етнічних громад діаспори — графічний дизайн відіграв важливу роль у масовій візуальній комунікації між емігрантами. На матеріалах архівних документів, приватної кореспонденції, записаних інтерв'ю та публікацій в періодиці з'ясовуються умови праці над проектами для українських інституцій. На відміну від образотворчого мистецтва, у графічному дизайні більшу роль відігравали стосунки з замовниками, особливості тиражування і розповсюдження творів.

Ключові слова: графічний дизайн, українська діаспора, професійна практика, замовлення, гонорари.

© В. КОСІВ, 2018

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 3 (141), 2018

Специфіка професії графічного дизайну як масової візуальної комунікації вимагає уваги до суспільних контекстів появи творів. Українські дизайнери, працюючи для інституцій діаспори, перебували в особливій ситуації, яка сформувалася під впливом численних політичних, культурних, економічних та інших чинників. Ким були їхні замовники та спонсори? Яким був шлях твору дизайну від ідеї до реалізації і яку роль відігравали позиції та смаки видавців? Яку функцію мали професійні спілки та об'єднання? Як виглядала аудиторія глядачів/читачів і яким могло бути відчитання твору? Відповіді на ці запитання допоможуть розкрити деталі змістового навантаження творів, краще зрозуміти особливості формального виразу та специфіку їх функціонування в суспільстві.

Графічний дизайн української діаспори ніколи не був об'єктом спеціального дослідження. Дизайнерські твори згадувалися лише побіжно, в контексті біографій окремих художників. Таку інформацію черпаємо з публікацій І. Кейвана [19], В. Поповича [25], Б. Певного [22], С. Гординського [16], Д. Даревич [17], Р. Шмагала [31], Г. Стельмащук [29], Г. Новоженець [21] та інших авторів. Ця доволі численна та різноманітна література демонструє, втім, спільну тенденцію щодо ієрархії видів мистецтва. Найбільшими досягненнями, здебільшого, вважаються малярські роботи, скульптура, далі згадується станкова графіка та книжкова ілюстрація, інколи залучаються екслібриси, а також декоративно-ужиткове мистецтво. Щодо графічного дизайну, то його згадують побіжно, твори репродукують непропорційно мало. Лише в кількох публікаціях знаходимо повноту творчих біографій (з урахуванням ваги графічного дизайну) — це монографія О. Федорюка про Миколу Бутовича [30] та Р. Яціва про Роберта Лісовського [32]. Зрештою, навіть у цих працях весь дизайнерський доробок не міг бути згаданий та репродукований.

Питання контексту роботи художників також заторкувалися у згаданих публікаціях, особливо важливі праці діаспорних авторів, що ґрунтуються на особистих спогадах та свідченнях колег. Загальний огляд життя українських громад є цінним і стосується всіх галузей. Однак, що стосується роботи художників, увага звертається на організацію та проведення виставок, продаж творів, видання каталогів і ювілейних альбомів, відгуки в пресі. Натомість їхня праця як дизайнерів, специфіка співпраці з замов-

никами (зокрема з редакціями періодичних видань), публікації робіт — не розглядалася.

Мета статті — на матеріалах архівних документів, приватної кореспонденції, записаних інтерв'ю та публікацій в періодиці окреслити контексти професійної діяльності дизайнерів-графіків української діаспори 1945—1989 рр.

Для понад двохсот тисяч українських емігрантів повернення радянської влади в Україну 1945 р. та вимушена роль «скитальців» у таборах переміщених осіб (Ді-Пі — скор. від англ. *displaced persons*) в Австрії, Німеччині та північній Італії була величезною персональною та громадською трагедією. Цю психологічну травму вони старалися компенсувати активною діяльністю. Як тільки базові побутові умови в таборах налагодилися, перероджуються старі та з'являються нові громадські організації, хори, молодіжні та спортивні товариства, періодичні видання. Художники беруться до активної праці та влаштовують виставки. З'являються нагоди оформлення обкладинок, афіш і запрошень. І хоч здебільшого таборові журнали були зшитками аркушів формату А4, надрукованих на друкарській машинці та розмножених на дешевому папері, їхні обкладинки могли бути ілюстрованими, інколи відомими майстрами. Багато таких творів проектували аматори, багато виконані мінімальними графічними засобами і мають низьку якість друку. Загалом період перебування в таборах Ді-Пі (переважно до 1948—1949 р.) був, з одного боку, надзвичайно плідним щодо кількості та різноманітності видань, а з іншого — обмежені фінансові можливості та друкарські технології не давали змоги дизайнерам уповні себе проявити.

Покидаючи батьківщину, багато емігрантів намагалося зберігати віру в швидкі зміни на краще та повернення додому. Коли ж з'явилася можливість перебраться за океан і перші сім'ї отримали дозвіл, стало зрозуміло, що швидкого повернення не буде. Однак, навіть на кораблях, що перевозили українців (разом з іншими групами емігрантів) через Атлантику, енергія громадської роботи продовжувала вирувати. Упродовж десяти-дванадцяти днів подорожі українські емігранти створювали хори, музичні студії, школи та навіть видавали щоденні ілюстровані видання. Так, на кораблі «УСАТ. Генерал М.Б. Стюарт», що впродовж одинадцяти днів плыв до Нью-Йорку в грудні 1949 р., видавався щоден-

ний бюлетень. У першому номері його редакція закликала: «Під теперішню хвилину ми на кораблі серед чужих. Мусимо виступити гідно й перед ними засвідчити нашу культуру [...]. Допомогати одному, зорганізуватися. Перед нами ще десять днів одноманітної дороги. Заложім хор, читаймо й дописуймо до нашої газетки, яку ми сьогодні маємо можливість зачати видавати завдяки прихильності корабельної влади» [26, с. 1]. У третьому числі бюлетня було надруковане оголошення про пошуки «рисівника й карикатуриста», і вже в четвертому числі (на четвертий день подорожі) з'являються ілюстрації. М. Сердюк, який плыв на кораблі «Дженерал Мак Рей», так описує обставини видання журналу: «Під цю розбурхану й невгамовну бурю ми випустили український журнал «На Хвилях». Двоє тримало машину до писання, щоб не злетіла зі столу, а інших двоє, прикріпивши себе до стіни, тримали друкаря, щоб не полетів сторчма. Валик машинки, не пристосований до наших надзвичайних умов, постійно стрибав вправо або вліво... Як не шалів океан, як не казився він, а українська наполегливість перемогла, журнал з'явився!» [27, с. 19]. Гуртування громади за будь-яких обставин заради збереження національної ідентичності були основними мотиваціями цієї «української наполегливості». Дизайн та ілюстрації цих корабельних видань не могли бути високого рівня, однак засвідчували постійну готовність авторів до суспільної праці.

Близько половини українських емігрантів з таборів Ді-Пі переїхали до США. Інші, менші групи — до Канади, Венесуели, Бразилії, Аргентини й Австралії. Невелика кількість залишилася у Західній Європі (переважно в Німеччині, Великобританії, Франції та Бельгії). Таким чином, найбільша кількість з цієї «хвилі», у тому числі й група відомих художників, розпочали діяльність у Сполучених Штатах. (Чимало художників, які спочатку емігрували до інших країн, згодом також переїхали до США). Маючи за свій центральний осередок Нью-Йорк, вони також неформально очолили увесь мистецький рух української діаспори. Людські та фінансові ресурси американських українців дозволили спочатку організувати переселення найбільшої кількості емігрантів. Згодом, завдяки внеску «новоприбулих», громадське життя в США набрало ще більшої динаміки. На 1960 р. у США було 39 українських періодичних

видань (з них 18 — щомісячні журнали) загальним тиражем 108385 примірників на рік [13].

Важливою особливістю української діаспори був її глобальний вимір. Для підтримання контактів на відстані та особистої мобільності кордони та відстані не були суттєвими перешкодами. Умовне поняття «українці вільного світу» на практиці означало існування багатьох персональних та інституційних зв'язків. Вільна передплата української періодики з інших країн, численні гастролі мистецьких колективів, всесвітні з'їзди професійних, молодіжних та інших громадських організацій перетворювали віртуальну спільноту української діаспори на цілком реальну. Для розсіяних по світі українських художників це було важливо з огляду на можливості організації виставок, популяризацію своєї творчості та отримання нових замовлень. Для дизайнерів-графіків, з огляду на порівняно простіші засоби підготовки проектів і оригінал-макетів та можливість надсилати їх звичайною поштою, це відкривало шлях до співпраці з видавцями за кордоном. Так, після переїзду до Каракасу (Венесуела) Василь Кричевський виконує обкладинки для «Українського Православного Календаря» на 1952 і 1953 роки, що вийшли друком у США (в Нью-Йорку і Баунд Бруку). В іншому випадку Борис Крюков з Буенос-Айреса (Аргентина) отримує замовлення від отців василіян з Канади на виконання обкладинки «Календаря Світла» на 1961 р., що був надрукований в Торонто. Натомість Мирон Левицький з Канади проектує відзнаку для Організації Українок «Відродження» в Аргентині. Згадані альманахи, у свою чергу, розповсюджувалися не лише в країнах видання, але й в українських громадах інших країн. Таким чином, твори дизайну і графічні манери авторів ставали впізнаваними для діаспори по всьому світі. Глобальний погляд на українське мистецтво мали і фахові публікації. Журнал «Нотатки з Мистецтва», що виходив у Філадельфії (США), репродукував твори графічного дизайну з інших країн, зокрема роботи Леоніда Денисенка з Австралії, Мирона Левицького з Канади, Тирса Венгріновича з Польщі.

Об'єднуючу місію в українських мистецьких середовищах відігравали також професійні спілки. Вони давали змогу залучати більші фінансові ресурси, але важливішим за членські внески і можливості спільного бюджету було формування професійних

мереж. Колеги отримали платформи для спілкування, оперативно дізнавалися про актуальні події та можливі замовлення. Набагато легше було організувати виставки, публікувати каталоги. Вже на початку 1947 р. українські митці, що перебували в таборах Ді-Пі створили в Мюнхені Українську Спілку Образотворчих Мистців (УСОМ). У 1953 р. засновано Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА), у 1956 р. — Українська Спілка Образотворчих Мистців Канади (УСОМ), в 1967 р. — Спілка Українських Образотворчих Мистців Австралії (СУОМА). Як видно із протоколів засідань ОМУА 50—60-х років, крім виставкової діяльності, спілка займалася матеріальною допомогою митцям в потребі, підтримкою студентів та співпрацею з іншими громадськими організаціями [1].

Від самого початку виставкової діяльності професійних об'єднань окреслилася певна ієрархія видів мистецтва. Як засвідчують матеріали українських виставок, найбільше було репрезентоване малярство, далі — скульптура, ще менше було станкової графіки, інколи виставлялося декоративно-прикладне мистецтво, зрідка — екслібрис. Що ж стосується графічного дизайну, а саме обкладинок, буклетів, плакатів, візуального брендингу українських інституцій, для репрезентації цих творів не залишалось місця. Зрештою, за рекомендацією Святослава Гординського, від початку 60-х років з виставок Об'єднання мистців українців в Америці усунуто «прикладну графіку» [2, с. 2]. Подібна ієрархія повторюється у персональних каталогах і альбомах митців (на перші місця тут також виходить малярство).

Для графічного дизайнера, на відміну від художника образотворчого мистецтва, ключову роль відігравала співпраця з замовником. Ситуація з замовленнями і можливостями заробітку для дизайнерів української діаспори була неоднозначною. Ані членство у професійних організаціях, ані професійна майстерність не гарантували отримання замовлень і високих гонорарів. Небагато хто з українських митців діаспори 40—80-х років зміг би прожити працюючи лише у графічному дизайні. Серед дипломованих дизайнерів були приклади успішної професійної кар'єри (Віктор Цимбал в Аргентині, з молодшої генерації — Христина Зелінська, Ілона Сочинська, Таня Кравців у США), однак їхні успіхи були пов'язані не з українськими дизайн-студіями та клі-

ентами. Лише принагідно вони виконували роботи для української громади і майже ніколи не отримували за це гонорарів. Віктор Цимбал в листі до Володимира Січинського так пише про свою роботу для української громади в Аргентині: «Зробив відзнаки, декорації і взагалі пропаганду (рекламу) для Укр. Конгресу в Аргентині. І все це, як портрети, відзнаки, віньети, декорації і т. д. треба було робити «gratis», додаючи ще свій матеріал, бо тутешня укр. колонія настільки бідна, що не може заплатити за ці роботи» [10]. Подібні спостереження Едварда Козака: «Чи можуть українські мистці працювати над графікою, коли більшість наших еміграційних видавництв з засади не платить гонорарів і ігнорує всі прийняті в культурному світі авторські права?» [20, с. 29]. Якщо праця українських авторів і була винагороджена, то сумами, що були значно меншими за її справжню вартість. Рідко коли видавці, та й громада загалом, розуміла специфіку роботи дизайнера і справедливо її оцінювала. «Коли якась пані зробить миску вареників чи голубців на «п'якнік» чи «бенкет» то вихваляють під небеса, та ще й у пресі окремі подяки, але письменник, композитор, мистець картини — це ота найнижча кляса, яку можна не тільки експлуатувати, а ще й зневажити!!» — обурюється з цього приводу Богдан Гошовський у листі до Петра Андрусіва [5]. Загалом для багатьох авторів їхній час розподілявся поміж основною роботою (переважно не пов'язаною з мистецтвом), що давала можливість прогодувати сім'ю, дрібними заробітками у графічному дизайні, та «вільною» мистецькою працею, яка й репрезентувала їх на виставках і репродукувалася в каталогах.

Особливо складно було емігрантам у перше десятиліття після прибуття за океан. Як правило, займатися творчою роботою та виконувати замовлення від редакцій українських видань вдавалося лише ввечері, після фізичної праці на заводі чи фабриці, або на вихідних. В альманаху до п'ятої річниці еміграції в Австралії, який представляв мистецькі здобутки українців, редакція повідомляла: «Хочемо показати читачам, що ці наші мистці, діячі нашої культури, уміють не тільки працювати із джаганом чи лопатою в руках або на фабриках за варстатами, а можуть також творити мистецькі цінності...» [18]. І фізично, і психологічно, як для творчих людей, так і загалом для української інтелігенції, це було важким випро-

буванням. Христина Зелінська з цього приводу наголошує: «Професори мусіли кльозети чистити. Ви собі можете уявити яке то страшне приниження? Яка травма для психіки?»¹. Богдан Божемський, колишній студент Вищої образотворчої студії у Львові (часу німецької окупації), пише Михайлові Осінчуку: «Працюю вісім годин денно в реставрані сповняючи функцію кельнера» [6]. Іван Кейван у листі до Володимира Січинського розповідає: «Я працюю на хліб насущний у хемічній фабриці як маляр» [12]. У листі до Петра Андрусіва від Володимира Барагури 1956 р. знаходимо повідомлення про самогубство письменника Юрія Федоровича: «Кажуть, що причина — нещаслива любов і відмова в подружжі, але, [також] кажуть, що це тільки останній поштовх, а взагалі нервове заломання на тлі ностальгії й неможливості пристосуватися до нового життя» [4]. Промовистою є історія перших років життя в Англії Роберта Лісовського. Через незнання мови та інші обставини, він був змушений корчувати дерева в лісі, а згодом працювати в пекарні [24, с. 29—30]. Якими б не були випробування і способи заробітку, більшість художників таки знаходили силу й мотивацію для праці за фахом, і з часом ці зусилля виправдалися.

Згодом багатьом вдалося знайти місце роботи або за спеціальністю, або принаймні, наближену до неї. Микола Бутович влаштувався дизайнером на текстильній фабриці в Нью-Йорку. Обгрунтовуючи тривалий час виконання обкладинки до книжки, в одному з листів 1960 р. він пише: «Для виготовлення потребував би бодай тиждень, бо крім своєї побічної роботи ще ходжу регулярно на текстильно-дизайнерську в Н. Й.» [9]. (Зауважмо, що формально заняття дизайном для українців у Миколи Бутовича — це «побічна робота»). Володимир Балас оформляв вітрини магазинів «Ітон» у Вінніпегу і Торонто [19, с. 107], Петро Андрусів отримав посаду художника в міській раді Філадельфії [23, с. 9]. Михайло Михалевич малював тривимірні візуалізації для проектів будівельної фірми в Міннесоті [11]. Така праця була добрим компромісом та інколи давала змогу виконувати приватні замовлення.

До компромісів доводилося також вдаватися в роботі над дизайном для українських замовників. По-перше, ситуація змушувала братися за будь-яку ро-

¹ Зелінська Х. Запис інтерв'ю від 17.10.2015 р. Філадельфія, США. Бесіду провів В. Косів. Архів автора.

боту. Як називав це Яків Гніздовський, «ми змушуємо наші найкращі сили обслуговувати наші посередні цілі [...]. Афіші часто виконують найкращі мистці, і вони бувають високоякісні [...]. Але коли усвідомити, якою ціною здобутий цей успіх, то ледве чи тут є підстави радити» [15, с. 57]. Показовим є приклад Миколи Бутовича. В листі до нього Юрій Лавріненко з прикрістю пише: «Шкода, що наші ліпші мистці мусять робити мистецьке оформлення чисто графоманських книжок. Наведені вами зразки просто неперевершені. Я б не брався таке оформляти. Але і не осуджую інших, коли беруться» [8]. В іншому листі замовники дякують Бутовичу «за виконання мистецької грамоти для Королеви Краси на Балі в дні 5 листопада 1955 р. в готелі «Статлер» в Нью-Йорку» [7].

Іншим виразом компромісу було врахування побажань замовників. У листуванні з автором вони нерідко детально описують «сюжетні ідеї» творів, а також вказують на композицію і навіть стилістику. В деяких випадках, як наприклад з редактором дитячого журналу «Веселка» Володимиром Барагурою, доходить до критики конкретної стилістики і вимог її виправити. Автор демонструє наполегливість і відстоює свою манеру. Редактор з цього приводу жаліється іншому художнику Петру Андрусіву: «Бутович, на жаль, мимо того, що великий майстер, дітям не підходить, крім того впертий і не хоче послухати доброї ради. Маю про його ілюстрації кілька критичних зауваг» [3]. У багатьох випадках, складно сказати, скільки в кінцевому результаті є задуму автора і яка частина є відображенням смаків замовника. Варто однак зазначити, що Микола Бутович, який отримав фахову освіту (і мав велику практику) дизайнера-графіка, розумів важливість врахування потреб і побажань замовника. У своїй автобіографії він признається: «... практика життя навчила мене, що треба рахуватися і з споживачем, тобто — з його смаком. І так, залишаючи собі вільну руку і повну волю на експериментування в шталюговім мистецтві, я дуже оглядався й на громаду — споживача в практичній графіці, з якої приходилось жити» [14, с. 4]. Таким чином, якщо в радянській Україні тематику й стилістику диктували партійні й спілчанські органи, своєрідними співавторами графічного дизайну «для громади» в діаспорі ставали видавці, редактори, керівники емігрантських організацій.

У «вільному світі» (за самим його визначенням) жодної формальної цензури не існувало. Однак, не завжди для українських авторів це означало «свободу творчості». І щодо змісту, і щодо форми творів було багато розбіжностей між баченням автора і очікуваннями громади. Звичайно ж, коли робота виконувалася для замовників-неукраїнців, основними критеріями були якість твору і бажання клієнта за нього заплатити. Порівняно вільно могли почуватися художники, що виставлялися на персональних або групових виставках образотворчого мистецтва. Свобода теми і формального виразу поважалися тут як можливість суб'єктивної самореалізації. Однак якщо йшлося про твори графічного дизайну, які репрезентували певну інституцію, а разом з тим частину громади, автор ніколи не був повністю вільний у своїх діях, а сам твір потребував схвалення керівництва. До конфліктних ситуацій чи непорозумінь доходило рідко, адже, з одного боку, замовники зверталися до того автора, чий попередній робота їм подобалася і де результат був передбачуваний. З іншого боку, дизайнер приблизно знав смаки замовників і вибирав потенційно найуспішніше рішення. Там, де з'являлися відхилення від цих принципів, проект міг бути не затверджений. Як правило, до цього не доходило, натомість потенційно проблемних авторів ніколи не запрошували до співпраці. З часом, подібно до радянської практики, ті, хто хотіли отримувати замовлення, розвинули здатність автоцензури. Ю. Соловій емоційно порівнює такий вплив замовників з терором. «Немає причин думати, що в нас свідомо організують тиск на мистців, але створені свідомо чи несвідомо — знаки психічного терору в нас є помітні» [28, с. 202].

Отже, якщо для представників образотворчого мистецтва можливості творчого самовираження та «вільної руки» з'являлися, то для графічних дизайнерів залежність від видавців, редакторів, керівників громадських установ (які репрезентували консервативну більшість громади), не залишала великого простору для інновацій. Як наслідок — фахові дизайнери молодшої генерації, які отримали освіту в найкращих дизайнерських школах і застосовували найновіші методи й стилістики, працювали, переважно, для клієнтів-неукраїнців, натомість в українських виданнях для них не було місця. Така ситуація, здебільшого, проіснувала до кінця 80-х. Не зважаючи

на зміни поколінь, умовне розмежування на тих, хто сприйняв і переосмислив модерністські напрямки, і тих, кого вони минули, залишалося сталим.

Економічна ситуація, побутові умови, специфіка середовища української діаспори не були загальносприятливими для роботи дизайнерів-графіків. Для українських замовників вони працювали або безкоштовно, або за невеликі кошти. Основною мотивацією була взаємодопомога і користь для «української справи». Крім цього, здебільшого консервативне керівництво громадських організацій і редакцій періодичних видань, що представляло старше покоління, схилилося до традиційних дизайнерських рішень, апробованих ще перед війною. Український художник, який на мистецькій виставці презентував лише себе, міг на це не зважати. Натомість, український дизайнер-графік мусив або підлаштовуватися до цих умов, або шукати інші заняття. Як наслідок, частина авторів приставала на компроміс, інші, в основному представники молодшого покоління, самореалізовувалися у співпраці з замовниками-неукраїнцями.

Подальші дослідження. Для повноцінного зіставлення творів графічного дизайну української діаспори з синхронними роботами їхніх колег з радянської України важливо з'ясувати контексти створення радянських робіт. Питання замовників, фінансування, професійних об'єднань, цензури вимагають відповідного дослідження.

1. Архів НТШ в Нью-Йорку. — Фонд: Пачовський, Роман, ОМУА. — Папка II. «Протоколи засідань Управи 1953—1964». Протокол засідання Головної Управи Об'єднання Мистців Українців в Америці з дня 1-го травня 1954.
2. Архів НТШ в Нью-Йорку. — Фонд: Пачовський, Роман, ОМУА. — Папка II. «Протоколи засідань Управи 1953—1964». Протокол Засідання Головної Управи Об'єднання Мистців Українців в Америці від 12 вересня 1964.
3. Архів НТШ в Нью-Йорку. — Фонд: Petro Andrusiv Papers. — Box 1. Correspondence. Memoirs. Лист від Володимира Барагури до Петра Андрусіва. Нью-Йорк, 24 вересня 1954 р.
4. Архів НТШ в Нью-Йорку. — Фонд: Petro Andrusiv Papers. — Box 1. Correspondence. Memoirs. Лист від Володимира Барагури до Петра Андрусіва. Нью-Йорк, 19 червня 1956 р.
5. Архів НТШ в Нью-Йорку. — Фонд: Petro Andrusiv Papers. — Box 1. Correspondence. Memoirs. Лист від Богдана Гошовського до Петра Андрусіва. Торонто, 17 січня 1973 р.
6. Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стемфорді. — Фонд: Осінчук, Михайло. Тека 1. Листування. Лист від Богдана Божемського до Михайла Осінчука 9 липня 1947 р.
7. Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стемфорді. — Фонд: Butovych, Mykola. Correspondence 1950—1961. Лист від Комітету Об'єднаних Американсько-Українських Організацій Міста Нью-Йорку до Миколи Бутовича. 9 листопада 1955 р. Підпис: «І. Винник — секретар».
8. Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стемфорді. — Фонд: Butovych, Mykola. Correspondence 1950—1961. Лист від Юрія Лавріненка до Миколи Бутовича. 23 січня 1958 р.
9. Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стемфорді. — Фонд: Butovych, Mykola. Correspondence 1950—1961. Лист від Миколи Бутовича до «п. Антона». 2 червня 1960 р.
10. Harvard Ukrainian Research Institute Archives. Volodymyr Sichynskyi Papers. — Box 1. Personal files. Correspondence. Manuscripts. Folder: Correspondence. Лист від Віктора Цимбала до Володимира Січинського. 27 лютого 1948 р.
11. Harvard Ukrainian Research Institute Archives. Volodymyr Sichynskyi Papers. — Box 1. Personal files. Correspondence. Manuscripts. Folder: Correspondence. Лист від Михайла Михалевича до Володимира Січинського. 1 березня 1952 р.
12. Harvard Ukrainian Research Institute Archives. Volodymyr Sichynskyi Papers. — Box 1. Personal files. Correspondence. Manuscripts. Folder: Correspondence. Лист від Івана Кейвана до Володимира Січинського 29 серпня 1955 р.
13. The Ukrainian History and Education Center (New Jersey) Archives. Mykola Francuzenko Papers. Semen Demydchuk Lecture (Audio), 1960.
14. *Бутович М.* Микола Бутович. Монографія (Автобіографія М. Бутовича і стаття В. Січинського) / М. Бутович. — Нью-Йорк : Слово, 1956. — 58 с.
15. *Гніздовський Я.* Пересунення функцій українського мистецтва / Я. Гніздовський // Сучасність. — Мюнхен. — Ч. 5 (101). — 1969. — Травень. — С. 53—59.
16. *Гординський С.* На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва / С. Гординський // Українське мистецтво. — Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців, 1947. — С. 26—30.
17. *Даревич Д.* Мирон Левицький (Передмова Святослава Гординського) / Д. Даревич. — Торонто: Українська Спілка Образотворчих Мистців, 1985. — 128 с.
18. До наших читачів // Новий Обрій. Альманах. — Мельборн; Аделаїда: Ластівка, 1954. — С. 126.
19. *Кейван І.* Українські мистці поза батьківщиною / І. Кейван. — Едмонтон; Монреаль: [б. в.], 1996. — 226 с.

20. Козак Е. Широкі шляхи і колоди на них / Е. Козак // Арка. — 1947. — Число 2—3. — С. 28—30.
21. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940—1970 років: поліваріантність художнього досвіду / Г. Новоженець. — Львів : Кальварія, 2015. — 280 с.
22. Певний Б. Перші п'ятнадцять років / Б. Певний // Майстри нашого мистецтва. — Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук в США ; Київ : Сучасність, 2005. — С. 341—362.
23. Петро Андрусів. Маляр і графік / монографія за редакцією Святослава Гординського. — Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1980. — 127 с.
24. Попович В. Роберт Лісовський (1893—1982) / В. Попович // Нотатки з мистецтва. — Ч. 24. — Філадельфія, 1984. — С. 27—36.
25. Попович В. Українські мистці у Західній Європі після 1945 р. / В. Попович // Мистецтво української діаспори. — Київ : Тріумф, 1999. — С. 93—128.
26. С. П. Їдемо в далеку дорогу / С. П. // Українець. — Ч. 1. — 1949. — 3 грудня. — С. 1. — (На Англійському Каналі).
27. Сердюк М. На Хвилях / М. Сердюк // Українці у Венесуелі / ред. Осип Панчишин. — Чикаго ; Каракас : Ukrapress, 1988. — С. 19—25.
28. Соловій Ю. Поп-мистецтво — найновіше мистецтво? (Про появу нових газардів у мистецтві і деяка оцінка їх у відношенні до українського мистецтва) / Ю. Соловій // Про речі більші ніж зорі. — Мюнхен : Сучасність, 1978. — С. 189—204.
29. Стельмащук Г. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ століття / Г. Стельмащук. — Львів : Априорі, 2013. — 516 с.
30. Федорук О. Микола Бутович: Життя і творчість / О. Федорук. — Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коця, 2002. — 431 с.
31. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. — Львів : Українські технології, 2005. — 528 с.
32. Яців Р. Роберт Лісовський (1893—1982): Дух лінії / Р. Яців // Зоя Лісовська-Нижанківська. Слово про

батька / Львівська національна академія мистецтв. — Львів : Априорі, 2015. — 232 с.

Vasyl Kosiv

GRAPHIC DESIGN IN UKRAINIAN DIASPORA 1945—1989: PROFESSIONAL PRACTICE CONTEXTS

The article discloses professional practice of graphic designers in Ukrainian diaspora. From the Displaced Persons camps in the late 40's Europe, travel to other continents, through the first years in new settlements, to the establishment of ethnic communities of the diaspora — graphic design played an important role in mass visual communication between emigrants. Based on archival documents, private correspondence, recorded interviews and publications in the periodical, this research clarifies the contexts in which projects for Ukrainian institutions were made. In contrast to the fine arts, in graphic design, relations with the customer, print and dissemination process played a major role.

Keywords: graphic design, Ukrainian diaspora, professional practice, commission, honoraria.

Василь Косив

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЕ 1945—1989: КОНТЕКСТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Статья раскрывает особенности профессиональной практики дизайнеров-графиков в украинской диаспоре. От лагерей перемещенных лиц второй половины 40-х годов в Европе, путешествий на другие континенты, первых лет на новых поселениях, к формированию этнических общин диаспоры — графический дизайн играл важную роль в массовой визуальной коммуникации между эмигрантами. На материалах архивных документов, частной корреспонденции, записанных интервью и публикаций в периодике выясняются условия работы над проектами для украинских институций. В отличие от изобразительного искусства, в графическом дизайне большую роль играли отношения с заказчиками, особенности тиражирования и распространения произведений.

Ключевые слова: графический дизайн, украинская диаспора, профессиональная практика, заказы, гонорары.