

УДК 7.036.82:7.012:7.05:76(=161.2)  
ID ORCID 0000-0002-8826-0135

Косів В. М.

Львівська національна академія мистецтв

## ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ: УКРАЇНСЬКІ ПАРАДОКСИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

*Косів В. М. Інтернаціональний стиль національної ідентифікації: українські парадокси графічного дизайну. У статті розглянуто приклади використання інтернаціонального стилю графічного дизайну для національної ідентифікації. В українській діаспорі цей підхід зустрічається від 1970-х років у роботах дизайнерів, котрі або безпосередньо навчалися у відомих швейцарських наставників, або сприймали інформацію через фахову періодику. Українські радянські дизайнери засвоїли принципи інтернаціонального стилю і прийняли їх як професійний стандарт децю пізніше. Інтернаціональний стиль, з одного боку, обмежував формальні засоби дизайнера та демонстрував своєрідну семантичну оцідливість. Адже приклади, в яких національна принадлежність окреслюється вербально, не потребували комунікативного дублювання графічними засобами. З іншого боку, лаконічне візуальне повідомлення розширювало можливості інтерпретації змісту, а національна ідентичність, візуалізована нейтральними графічними засобами, набувала конотації сучасної та глобальної.*

**Ключові слова:** графічний дизайн, інтернаціональний стиль, українська діаспора, радянська Україна, національна ідентичність.

*Косив В. М. Интернациональный стиль национальной идентификации: украинские парадоксы графического дизайна. В статье рассмотрены примеры использования интернационального стиля графического дизайна для национальной идентификации. В украинской диаспоре этот подход встречается с 1970-х годов в работах дизайнеров, которые либо непосредственно учились у известных швейцарских наставников, либо воспринимали информацию через профессиональную периодику. Украинские советские дизайнеры усвоили принципы интернационального стиля и приняли их как профессиональный стандарт позднее. Интернациональный стиль, с одной стороны, ограничивал формальные средства дизайнера и демонстрировал*

*своеобразную семантическую бережливость. Ведь примеры, в которых национальная принадлежность определяется вербально, не нуждались в коммуникативном дублировании графическими средствами. С другой стороны, лаконичное визуальное сообщение расширяло возможности интерпретации содержания, а национальная идентичность, визуализированная нейтральными графическими средствами, получала коннотации современной и глобальной.*

**Ключевые слова:** графический дизайн, интернациональный стиль, украинская диаспора, советская Украина, национальная идентичность.

**Kosiv V. International Style of National Identity: Ukrainian Graphic Design Paradoxes.**

*Background. Geometric shapes, grid layouts, color limitations, and sans-serif typography as a visual vocabulary. Neutrality of the author, clarity and objectivity in communication. These are the characteristics of a graphic style that is linked to the Swiss school. International style, as the name suggests, is an opposite to any national expression. However, in the Ukrainian case, we have examples of such neutral graphics representing national identity. A few designs from the Ukrainian diaspora and Soviet Ukraine reveal interesting connotations of such a combination.*

**Objectives.** The objectives of this paper are to find out how the international style was applied to the national identity messages in graphic design of the Ukrainian diaspora and the Soviet Ukraine.

**Results.** One of the reasons international style spread globally was its connection with design education. Professors from Zurich and Basel lectured both at their home institutions and abroad. Among their students were several Ukrainians – members of the diaspora communities from the US. Christine Zelinsky, after spending a couple of years at Moor College in Philadelphia went to the Design School in Basel. Ilona Sochynsky was a graduate student at Yale University when Armin Hofmann was a visiting professor there. For both of the young designers, Swiss approach was a major influence. It was also an alternative to the visual mainstream of the diaspora. The abandonment of decorations and illustrations meant the liberation from the Ukrainian folk ornament and pre-war illustration traditions.

Christine Zelinsky did not have many opportunities to cooperate with the Ukrainian organizations. One of the few chances happened in 1982 when the World Federation of Ukrainian Women's Organizations held its congress in Philadelphia (with a motto "Ukrainian Family – Foundation of a Nation") and Christine was asked to design a logo. Her simple graphics made it look like a pictogram. The contrast between light letters and bold image of a tree, the active empty space, reflect instructions of the professors from Basel. The simplicity of this image allowed the author to offer two more interpretations. The first is a river filled with many streams, as a nation is formed by many families. The second metaphor is a blood system, consisting of arteries and veins, similarly to the nation which is a network of families.

Similarly to Christine Zelinsky, Ilona Sochynsky rarely received commissions from the Ukrainian organizations. But in 1974 she had this opportunity with the concert

Рецензент статті: Боднар О. Я., доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну та основ архітектури, Інститут архітектури, Національний університет "Львівська політехніка"

poster for the Orchestra of Lysenko Musical Institute in Toronto, which was planning its tour to New York. To represent this Ukrainian Orchestra, Sochynsky reduced the concept of a string orchestra to a couple of pegs. The enlarged familiar shapes are the only image of the poster. The national affiliation of the orchestra has no formal expression here; connection of a verbal message with universal graphics emphasizes the "world class" of the performance. Another example of this approach is Ilona Sochynsky's logo for the Ukrainian Institute of America. Geometric simplicity, grid structure, and communicative neutrality enabled this logo to function in a variety of contexts for four decades; its original design is still in use today.

Inspired by international style, Volodymyr Pankiv, a young designer from Poland, did several covers and layouts for the "Ukrainian Calendar" annual. Unlike other artists who collaborated with the publication, he used neither illustration nor ornament. For the 1961 cover, he filled the spread with a photograph of Ukrainian dancers. This reportage photo, an objective reflection of a particular situation, along with the dynamic layout and geometric structure, resembles famous Swiss works. Interestingly, this cover of the Ukrainian Calendar remained the only one (in more than three decades) where the reportage photo was used. One more example of international style representing Ukrainian community is a 1973 calendar cover. A bold geometric composition of two letters was built on a grid structure. A dynamic, asymmetric diagonal gives a feeling of movement. Another bold move was the abandonment of capital letters on the second page where the names of the editors are listed. Taking into account the context of this Ukrainian publication, the conservatism of most publishers and readers, these examples present quite a strong personal statement about both the Ukrainian design and national community's modernity.

In the Soviet Ukraine, interest in the international style appeared after the All-Union Research Institute of Technical Aesthetics branches were opened in Kyiv and Kharkiv (1967), a design faculty at the Kharkiv Art Institute was created, Ukrainian designers were able to participate in the international congresses, seminars, and when the subscription to western periodicals became possible. By the mid-80s, when the grid and other principles of international style had already been deconstructed in the West, in the USSR it was established as a professional mainstream. In November 1987, a founding congress of Designers' Union of the Ukrainian SSR was held in Kyiv; its poster was designed by Alexander Blyakher and Volodymyr Lesniak. Representing the professional nature of the Union, the designers used international style, which at that time was associated with professional standards. In the spirit of many Swiss examples, the grid is rotated counterclockwise. Two letters are dynamically constructed from small square modules, some highlighted in red. The poster has much in common with Joseph Müller-Brockmann's famous music series, where the structure of abstract visual text forms an appropriate emotion.

**Conclusion.** International style, combined with the Ukrainian topics, communicated the maturity and modernity of the institutions. Nevertheless, both in the Soviet Ukraine and in the Ukrainian diaspora,

this approach was rather an exception and a kind of paradox; we can only name several authors who used it. International style, on the one hand, limited the formal means and demonstrated a kind of semantic frugality. After all, examples in which national identity was already verbalized, did not require a duplication with graphic means. On the other hand, this approach has expanded the ability to interpret the meaning. Visual messages became flexible and allowed for individual interpretation.

**Keywords:** graphic design, international style, Ukrainian diaspora, Soviet Ukraine, national identity.

**Постановка проблеми.** Геометричні форми, обмеженість кольору, модульна сітка і шрифти без засічок у графічному вислові. Нейтральність автора, об'єктивність і лаконізм комунікативних засобів. Це характеристики стилю 1950–1970-х, що своїм корінням виростає з Баугаусу і дизайнерських шкіл в Ульмі, Базелі та Цюриху. Поширення цього стилю чи не найбільше спричинили діяльність і публікації швейцарських авторів, тож такий підхід часто асоціюється зі «швейцарською школою» (моделлю) графічного дизайну. Міжнародна популярність і глобальна практика використання додали назву «інтернаціональний», а наголос на шрифтовій графіці та верстці окреслив його як «типографічний». Кристалізація теоретичного підґрунтя стилю збіглася в часі з утвердженням самої професії графічного дизайнера, створенням професійних спілок у багатьох країнах та їх об'єднанням у Міжнародну раду асоціацій графічного дизайну (ICOGRADA) 1963 р.<sup>1</sup> У дизайн-освіті принципи інтернаціонального стилю застосовувалися як аксіоми і ставали фундаментом для молодих фахівців. Таким чином, у різних варіантах назви цей стиль надовго став синонімом «професійного» підходу до вирішення завдань візуальної комунікації.

Інтернаціональний стиль, як промовисто свідчить його назва, є протилежністю будь-якому національному виразу у графічному дизайні. Однак в українському випадку маємо приклади, коли стилістика нейтральної універсальної форми вживалася для національної ідентифікації. Окремі твори 1970–1980-х років із української діаспори та радянської України виявляють більше чи менше прочитувани конотації такого поєднання.

**Історіографія проблеми.** Інтернаціональний стиль у 1950–1970-х рр. був найбільш поширеним у графічному дизайні, тож і його принципи, і роботи представників широко представлені в періодиці, у дидактичних публікаціях, а також у виданнях з історії графічного дизайну. Відповідні

<sup>1</sup> Прикметно, що наступного року після свого створення ICOGRADA зібралася саме в Цюриху.

розділи з репродукціями — в основному німецьких та швейцарських авторів — формують у своїх «історіях» Ф. Меггс [11], С. Геллер та С. Хваст [8], Дж. Ейнслі [7], Р. Голліс [10]. Завдяки поширюванню в СРСР перекладам популярних видань [4; 6] основні підходи стилю були відомі радянським дизайнерам.

**Мета статті** — на прикладах дизайнерських творів української діаспори і радянської України з'ясувати особливості застосування інтернаціонального стилю в національній ідентифікації.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Одним із чинників глобального поширення інтернаціонального стилю була викладацька діяльність швейцарських дизайнерів на батьківщині та за кордоном. Серед їхніх безпосередніх учнів були також українці — представники американської діаспори. Христина Зелінська відвідувала українську мистецьку студію у Філадельфії (де її вчителями були Петро Мегик та Микола Мухін), два роки навчалася в Коледжі мистецтв Мура, але згодом переїхала в Базель на навчання до Школи дизайну. Ілона Сочинська студіювала в Єльському університеті, де у 1980-х роках викладав Армін Гофман. Для Христини Зелінської переїзд до Європи означав також розрив із середовищем українських організацій, котрі мали доволі вузький і консервативний погляд на мистецтво загалом та графічний дизайн зокрема. «У 20 років моїм пріоритетом було вийти з цього середовища і знайти себе... Я увійшла в цілком інший світ, який не мав нічого спільного з фольклором, символікою, зображеннями. То був світ абстрактний, який давав інтернаціональний, глибший світогляд. Мій екран відчинився, мій світ відкрився... Бо хто я? Я — українка, маю глибоке прив'язання до моєї культури, мого народу, але я є також частиною світу і шукаю ширший погляд» [1]. Таким чином, швейцарська школа стала не просто ключем до професійного усвідомлення, а й альтернативою переважаючим у діаспорі методам візуальної комунікації. Відкинення декору, ілюстративності та стилізації у даному випадку стало звільненням від українського народного орнаменту і передвоєнних графічних традицій.

Навчання в Арміна Гофмана, одного з найвідоміших дизайнерів не лише швейцарського, але й світового масштабу, а також видатного педагога, полягало в опануванні універсальної графічної мови<sup>2</sup>. Згодом ця мова могла використовуватися для будь-яких завдань візуальної комунікації. Христина Зелінська так згадує метод свого вчителя: «Ми вивчали його речі і дис-

кутували: чому це добре, а це ні. Його модульна сітка була чутлива, інтуїтивна. Армін нам казав: ніколи не сковуйте себе геометрією. Відчувайте! Порожній простір — активний простір. Завжди звертайте увагу на співвідношення, драму співвідношень, різницю розміру, динаміку активного і пасивного, красу фотографії...» [1].

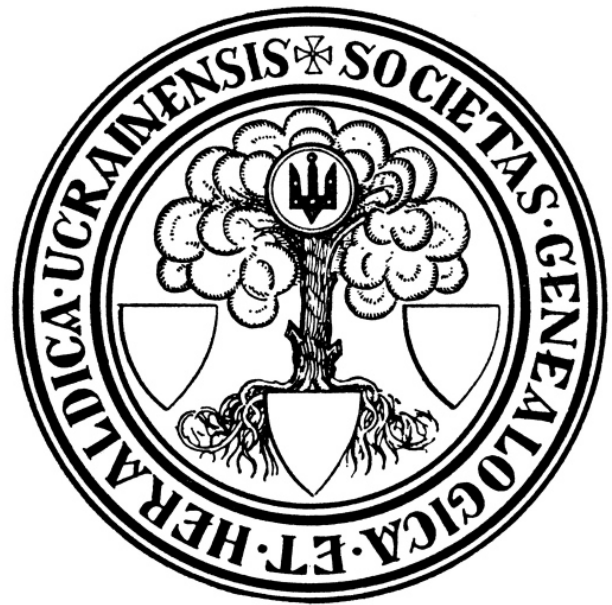
Проживши певний час у Європі, а також на Середньому Заході США (Канзас-Сіті), Христина Зелінська не мала багато нагод співпраці з українськими організаціями. Та навіть після повернення до Філадельфії і визнання у вигляді викладацької посади в Університеті мистецтв українське середовище не розуміло творів мисткині і, відповідно, не зверталось із замовленнями. Одна з нечисленних нагод трапилася 1982 р., коли Світова Федерація Українських Жіночих Організацій (СФУЖО) проводила свій конгрес у Філадельфії. Для цієї події Христина Зелінська створила емблему (Іл. 1). Гасло конгресу «Українська родина — основа народу», виконане тонкими літерами без засічок, обрамлює символ дерева. Його лаконічна графіка, що більше нагадує піктограму, аніж ілюстрацію, є співзвучною тенденціям візуальної корпоративної ідентичності 1970-х — початку 1980-х. Співвідношення легкого ритму літер і насиченої структури символу, активний вільний простір знизу та між словами по боках — усе віддзеркалює настанови професорів із Базеля. Авторка пригадує, що у певний момент було бажання заповнити відстані між словами справа і зліва крапками, але наука Гофмана про неприпустимість декорування і важливість незаповненого простору зупинила її [1].

У цьому сенсі цікаво порівняти емблему СФУЖО з емблемою Українського Генеалогічного і Геральдичного Товариства авторства Миколи Битинського (Іл. 2). В обох випадках символіка дерева та напис по колу повторюються, однак на цьому співставленні добре видно різницю між ілюстративним декоративним підходом (рисунок дерева, крапки між словами, стилізація літер) та нейтральним об'єктивним (геометризація зображення і шрифту) вирішенням завдання. Зауважимо, що Микола Битинський працює з латинкою і намагається її «українізувати», тоді як Христина Зелінська використовує кирилицю і подає її максимально нейтральною. Тут також прочитується метод швейцарських дизайнерів щодо використання шрифтової графіки як нейтрального засобу графічного дизайну і переконання, що семіотична «прозорість» літер допомагають глядачеві безпосередньо сприйняти об'єкт повідомлення [9, с. 7]. Ще більш промовистим є поєднання роботи Христини Зелінської з емблемою Світового Конгресу Українського

<sup>2</sup> Р. Пойнор називає Арміна Гофмана «одним із винятково впливових вчителів, яких тільки бачила галузь графічного дизайну» [12]. Ще одним всевітньо відомим наставником Христини Зелінської в Базелі був Еміль Рудер.



Іл. 1. Христина Зелінська. Емблема конгресу Світової Федерації Українських Жіночих Організацій. 1982 р. Репродуковано на обкладинці видання: «Четвертий Конгрес Світової Федерації Українських Жіночих Організацій». Фото автора



Іл. 2. Микола Битинський. Емблема Українського Генеалогічного і Геральдичного Товариства, 1950-ті рр. Архів Української Вільної Академії Наук у США, Нью-Йорк. Фото автора

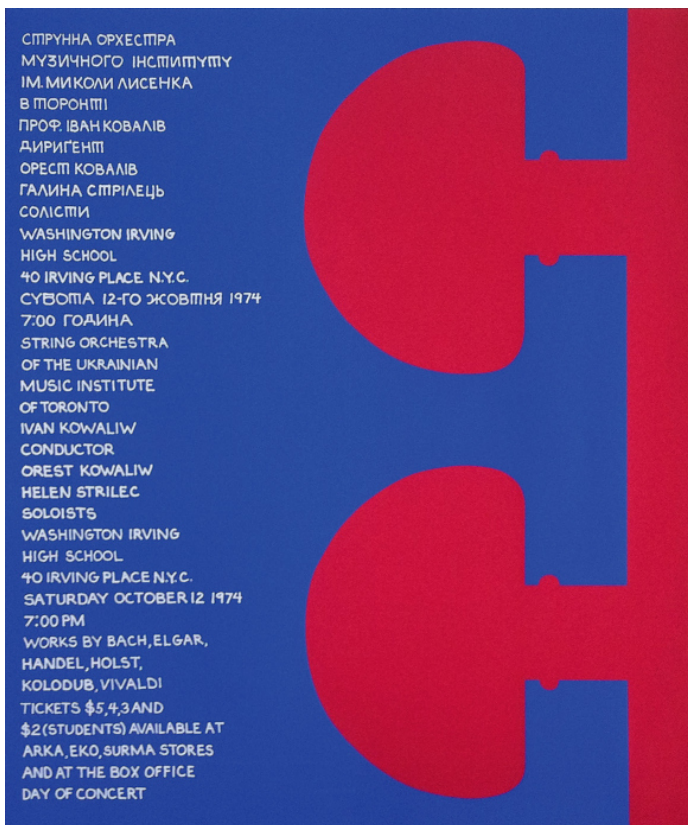


Іл. 3. Микола Бутович. Емблема Світового Конгресу Українського Жіноцтва, 1948 р. Репродуковано на обкладинці видання: «Пам'яткова книжка. Світовий Конгрес Українського Жіноцтва». Фото автора

Жіноцтва (що також відбувався у Філадельфії 1948 р.) авторства Миколи Бутовича (Іл. 3). Державні та національні символи, фольклоризованість, ілюстративність і пафос складної композиції кінця 1940-х років як у формально-стилістичному, так і в комунікативному сенсі контрастують із роботою початку 1980-х.

Цікаво, що відчитання графічного символу як дерева на емблемі Христини Зелінської не є однозначним. Авторка пропонує щонайменше дві інші інтерпретації. Перша — це ріка, що утворюється з багатьох приток, як і народ складається з багатьох родин. Друга — це кровоносна система, артерії і вени, як життя нації. Спочатку кров розходить по світі, але потім вертається до вито-

ку [1]. Зазначимо, що така різноманітність трактування може з'явитися лише у випадку більшої абстракції графіки. Коли форма є складною, а ілюстрація реалістичною, глядачеві залишається менше варіантів інтерпретації. Натомість проста форма відкриває простір для думки. Про другий підхід Армін Гофман говорить в одній зі своїх лекцій. Перевага лаконічної чорно-білої графіки та фотографії над реалістичною та кольоровою (котра зрештою стає тривіальною) полягає у більшій інтелектуальній ясності. Замість відтворення зовнішнього світу, дизайнер певним чином дематеріалізує його і створює символи. Таким чином, стилістичні і технологічні самообмеження приводять до чіткості комунікації [9, с. 6].

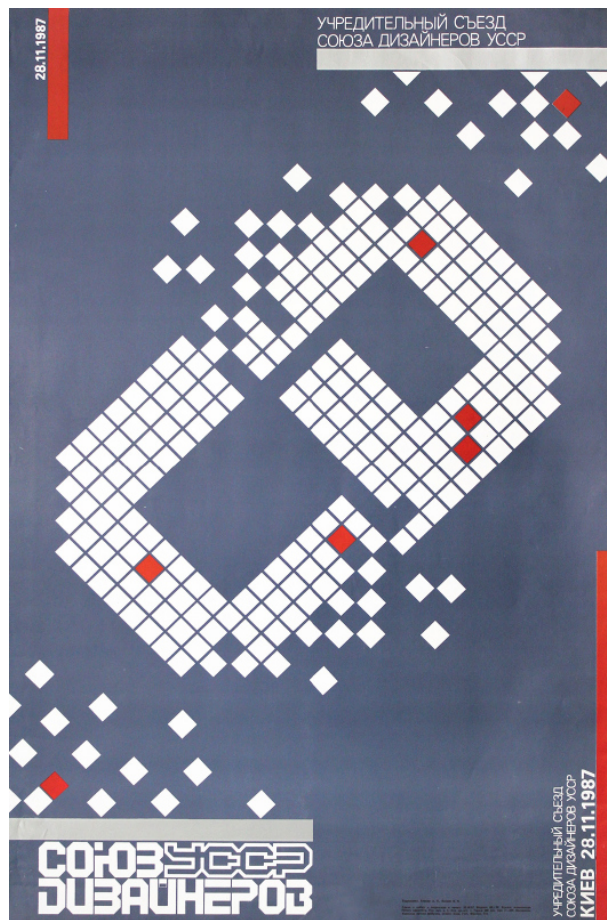


Іл. 5. Ілона Сочинська. Логотип Українського Інституту Америки, 1970-ті рр.  
(URL : <https://ukrainianinstitute.org>)

Іл. 4. Ілона Сочинська. Плакат для концерту струнного оркестру Музичного Інституту ім. Миколи Лисенка в Торонті. 1974 р. Архів і фото Ілони Сочинської, Нью-Йорк



Іл. 6. Володимир Паньків. Обкладинка альманаху «Український Календар», 1972 р. Фото автора



Іл. 7. Олександр Бляхер, Володимир Лесняк. Плакат до установчого з'їзду Спілки дизайнерів Української РСР, 1987 р. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Фото автора

Іншою українською студенткою Арміна Гофмана під час його роботи в Єльському університеті в США <sup>3</sup> була Ілона Сочинська. Також її викладачем був Ден Фрідман, американський дизайнер і педагог, котрий, у свою чергу, вчився у Вольфганга Вайнгарта та Арміна Гофмана в Базелі. Крім цього, Ілона Сочинська їздила на практику до Німеччини, де були сильні традиції Баугаусу. Серед перших її клієнтів була глобальна корпорація «Мобіл» («Mobil»), для якої молода дизайнерка створила серію плакатів та іншу промощіну продукцію, використовуючи майже виключно абстрактні геометричні фігури та шрифт «Helvetica». У той самий час Ілона Сочинська виконує плакат для концерту струнного оркестру Музичного Інституту ім. Миколи Лисенка в Торонто, котрий гастролював у Нью-Йорку 1974 р. (Іл. 4). Для презентації цього українського колективу був використаний метод «звуження», коли концепція струнного оркестру редукується до окремої деталі музичного інструмента, а саме двох кілків. Їхні форми, впізнавані і водночас несподівані в багатократному збільшенні, є єдиним зображенням плаката. Національна приналежність оркестру не має тут жодного формального виразу, натомість, при співставленні вербального повідомлення з універсальним графічним виразом, підкреслюється «світовий рівень» колективу. Прикладом графічної «прозорості» літер та геометричного модульного підходу є логотип для Українського Інституту Америки, створений Ілоною Сочинською у середині 1970-х (Іл. 5). Геометрична простота, стилістична і комунікативна нейтральність логотипа дозволяли функціонувати в найрізноманітніших контекстах упродовж чотирьох десятиліть; у своєму первісному вигляді логотип використовується й до сьогодні.

Під впливом інтернаціонального стилю було створено декілька робіт, що ідентифікували українську громаду в Польщі. Зокрема у дизайні кількох випусків «Українського Календаря» «швейцарський» метод застосував Володимир Паньків. На відміну від інших художників видання, котрі працювали здебільшого в образотворчому мистецтві, Володимир Паньків і за освітою (майстерня промислового дизайну Варшавської академії мистецтв), і за професійною практикою був передовсім дизайнером. Окрім цього, він стежив за актуальними стилістичними виразами й активно використовував їх у своїй роботі [2]. В обкладинці календаря на 1961 р. Володимир Паньків заповнює весь розворот фотографією українських танцюристів у народних костюмах. Проте ані в самій фотографії, ані в її компонованні немає де-

коративності; об'єктивне, репортажне відображення ситуації разом із ритмічною композицією та геометричною структурою є співзвучним із відомими швейцарськими творами. Цікаво, що ця обкладинка «Українського Календаря» так і залишилася єдиною (за понад три десятиліття), де була використана репортажна фотографія. Незважаючи на багатий фотоматеріал із життя української громади, обкладинки видання немовби втікали від реальності, відсилаючи глядача до історії чи етнографії.

Ще один приклад репрезентації української громади за допомогою інтернаціонального стилю представляє обкладинка Володимира Паньківа для «Українського Календаря» на 1973 р. (Іл. 6). Згідно з принципами швейцарської школи формат аркуша розграфлений модульною сіткою, в яку закомпонована геометризована монограма «УК». Зрештою, ці літери, завдяки своєму масштабу, сприймаються як абстрактна геометрична композиція, підтримана жовтими трикутниками по боках. Часто вживана Йозефом Мюллером-Брокманом та іншими швейцарськими дизайнерами динамічна, асиметрична діагональ надає відчуття руху. Інший сміливий прийом, що своєю появою завдячує Баугаусу, — це відмова від прописних літер <sup>4</sup> на другій сторінці, де подані імена працівників редакції. Для того щоб набрати імена поважних колег «з малої літери», дизайнеру, очевидно, довелося шукати відповідні пояснення. Зважаючи на контекст цього українського видання, консерватизм більшості видавців та читачької аудиторії, наведені приклади були доволі сильним особистим маніфестом щодо сучасності українського дизайну.

У радянській Україні інтерес до інтернаціонального стилю у графічному дизайні з'явився із заснуванням філії Всесоюзного науково-дослідного інституту технічної естетики у Києві й Харкові (1967 р.), зі створенням дизайнерського факультету в Харківському художньо-промисловому інституті, з участю українських фахівців у всесоюзних та міжнародних конгресах, семінарах, а також можливістю передплати західної періодики. З початком 1980-х у московському видавництві «Книга» виходять російськомовні переклади праць Емілія Рудера (у 1982 р. вийшов переклад швейцарського видання 1967 р. «Типографіка» [4]), Аллена Гелрберта (у 1984 р. з'явився переклад американської книги 1978 р. «Сітка» [6]) та інших представників цього напрямку. Таким чином, до середини 1980-х років, коли у Швейцарії вже «руйнували» модульну сітку та інші принципи інтернаціонального стилю, <sup>5</sup>

<sup>3</sup> З 1977 року Армін Гофман стає гостьовим професором Єльського університету.

<sup>4</sup> 1925 р. Герберт Баєр пропонує це у своєму «універсальному» алфавіті.

<sup>5</sup> Вольфганг Вайнгарт та його учні в Базелі були першими, хто «звільнився» від геометричних обмежень композиції. Згаданий

в СРСР він утвердився як загальний професійний стандарт. Українські дизайнери, зокрема представники найбільшого харківського осередку, знали і активно використовували інтернаціональний стиль у «промисловій графіці», наприклад у розробці товарних знаків. Проте для вирішення завдань національної ідентифікації, як правило, застосовувався більш ілюстративний та декоративний підхід. Автор понад семи сотень товарних знаків, багато з яких відображають принципи інтернаціонального стилю, В. Побєдін, проектуючи логотип для концерну «Україна», ставить завдання відобразити «національний колорит» [3, с. 40]. Автор модифікує графеми літер, а також додає невеличкий орнаментальний елемент. (Цей приклад є своєрідною методологічною протилежністю логотипа для Українського Інституту Америки). Що стосується дизайну плакатів, приклади інтернаціонального стилю з'явилися у 1980-х рр., але не були пов'язані з національною ідентифікацією.

Розвиток професії «художнього конструювання» і «технічної естетики» як його теоретичної основи у 1970–1980-х рр. логічно підсумувала Постанова ЦК КПРС від 15 травня 1986 р., котра містила рішення про створення Спілки дизайнерів СРСР. У квітні 1987 р. створюється всесоюзна Спілка, а в листопаді того ж року в Києві проходить установчий з'їзд Спілки дизайнерів Української РСР. Для цієї події, а також представлення української спілки був надрукований плакат авторства Олександра Бляхера та Володимира Лесняка (Іл. 7). Прагнучи показати професійний характер об'єднання, дизайнери звернулися до стилістики, котра на той час асоціювалася з фаховими стандартами. У дусі багатьох швейцарських прикладів модульна сітка тут розвернена по діагоналі. Літери «С» і «Д» динамічно складаються з квадратів-модулів, декілька з яких виділені червоним кольором. Загалом, робота має багато спільного з відомою серією музичних плакатів Йозефа Мюллера-Брокмана, де структура абстрактного візуального «тексту» формує відповідний настрій та емоції. Крім цього, прочитується зв'язок із комп'ютерними технологіями растрової графіки. Можна, звичайно, шукати аналогії цієї структури з технікою та візуальним характером вишивки хрестиком, тим більше що в кількох місцях знаходимо натяк на симетрію та декоративність. Однак більш імовірно, що ці збіги є випадкові, а ідентифікація української спілки відбувається нейтральними засобами.

**Висновки з даного дослідження.** «Я думаю, що наш шлях у графіці чи наш вислів у творчості мусить бути інтернаціональний і не потребує фольклорного лиця» [1]. Це твердження-маніфест Христини Зелінської справедливе щодо невеликої групи творів графічного дизайну, котрі у різних контекстах репрезентували національну ідентичність засобами інтернаціонального стилю. Методи швейцарської школи, котрі продовжували філософію Баугаусу, пропагувалися як позачасові та понаднаціональні. У поєднанні з українською тематикою ця графіка означала зрілість та глобальність відповідної інституції. Для глядача 1970–1980-х рр., котрий впізнавав стилістику найсучаснішої корпоративної ідентифікації та рекламної комунікації, такий формальний вираз національної ідентичності суттєво її модернізував. Проте і в радянській Україні, і в українській діаспорі цей підхід був швидше винятком і своєрідним парадоксом; можемо говорити лише про декількох авторів, що його застосовували.

Інтернаціональний стиль, з одного боку, обмежував формальні засоби дизайнера та демонстрував своєрідну семантичну ощадливість. Адже приклади, в яких національна приналежність окреслюється вербально, не потребували комунікативного дублювання графічними засобами. З іншого боку, такий підхід розширював можливості інтерпретації змісту. Адже візуальне повідомлення ставало гнучким і дозволяло індивідуальне прочитання. Залежно від контексту комунікації, попереднього досвіду та підготовки глядача одна і та сама форма могла викликати різні асоціації.

**Перспективи подальших розвідок у даному напрямку.** Вживання інтернаціонального стилю в українській діаспорі та радянській Україні відбувалося не синхронно. У той час, коли радянські дизайнери лише знайомилися з основними його принципами, молоді колеги з діаспори, слідом за своїми швейцарськими вчителями, пробували його деконструювати. Український приклад «швейцарської нової хвилі», котрий демонструє постмодерну антитезу інтернаціональному стилю, є особливо цікавим і потребує ретельного вивчення.

## Література:

1. Зелінська Х. Запис інтерв'ю від 17.10.2015 р. Філадельфія, США / Х. Зелінська, В. Косів // Архів В. Косіва.
2. Паньків В. Запис інтерв'ю від 11.02.2014 р. Прушкув, Польща / В. Паньків, В. Косів // Архів В. Косіва.
3. Победин В. Знаки в графическом дизайне [Текст] / В. Победин. — Х. : Веста : Ранок, 2001. — 96 с. — ISBN 966-679-042-4.
4. Рудер Э. Типографика [Текст] / Э. Рудер ; перевод с нем., предисловие, комментарий М. Жукова. — М. : Книга, 1982. — 286 с.
5. Сочинська І. Запис інтерв'ю від 14.05.2016 р. Нью-Йорк, США / І. Сочинська, В. Косів // Архів В. Косіва.
6. Херлберт А. Сетка : модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг [Текст] : [пер. с англ.] / Armin Херлберт. — М. : Книга, 1984. — 107 с. : ил.
7. Aynsley J. A Century of Graphic Design [Текст] / Jeremy Aynsley. — London : Octopus Publishing Group, 2001. — 256 p. — ISBN 0764153242, 978-0764153242.
8. Heller S. Graphic Style from Victorian to Digital [Текст] / Steven Heller, Seymour Chwast. — New York : Harry N. Abrams, 2001. — 263 p. — ISBN 0810929848, 978-0810929845.
9. Hofmann A. Thoughts on the Poster [Текст] / A. Hofmann // The Basel School of Design and Its Philosophy : The Armin Hofmann years, 1946–1986. — Philadelphia : Moor College of Arts, 1986. — P. 6–7.
10. Hollis R. Graphic Design. A concise History [Текст] / Richard Hollis. — 2<sup>nd</sup> revised edition. — London : Thames & Hudson Ltd, 2001. — 232 p. — ISBN 0500203474, 978-0500203477.
11. Meggs P. A History of Graphic Design [Текст] / Philip B. Meggs, Alston W. Purvis. — New York : John Wiley & Sons, Inc., 2012. — 624 p.
12. Poynor R. Armin Hofmann [biography] [Електронний ресурс] / Rick Poynor // AIGA, the professional association for design. — 2011. — March 1. — Режим доступу : <http://www.aiga.org/medalist-arminhofmann/> (дата звернення : 04.01.2018). — Назва з екрана.

## References:

1. Zelinsky, Kh. & Kosiv, V. (2017, October 17). Interview with artist in Philadelphia, USA. *Archive of V. Kosiv*. (In Ukrainian).
2. Pankiv, V. & Kosiv, V. (2014, February 11). Interview with artist in Pruszków, Poland. *Archive of V. Kosiv*. (In Ukrainian).
3. Pobedin, V. (2001). *Znaki v graficheskom dizayne* [Signs in Graphic Design]. Kharkiv : Vesta : Ranok. (In Russian).
4. Ruder, E. (1982). *Tipografika* [Typography]. M. Zhukov (trans). Moscow : Kniga. (In Russian).
5. Sochynsky, I. & Kosiv, V. (2016, May 14). Interview with designer in New York, USA. *Archive of V. Kosiv*. (In Ukrainian).
6. Hurlburt, A. (1984). *Setka* [The Grid]. (Trans.). Moscow : Kniga. (In Russian).
7. Aynsley, J. (2001). *A Century of Graphic Design*. London : Octopus Publishing Group. (In English).
8. Heller, S. & Chwast, S. (2001). *Graphic Style from Victorian to Digital*. New York : Harry N. Abrams. (In English).
9. Hofmann, A. (1986). Thoughts on the Poster. In *The Basel School of Design and Its Philosophy : The Armin Hofmann years, 1946–1986*, (pp. 6–7). Philadelphia : Moor College of Arts. (In English).
10. Hollis, R. (2001). *Graphic Design. A Concise History*. (2<sup>nd</sup> revised edition). London : Thames & Hudson Ltd. (In English).
11. Meggs, P. & Purvis, A. (2012). *A History of Graphic Design*. New York : John Wiley & Sons, Inc. (In English).
12. Poynor, R. (2011, March 1). Armin Hofmann. Biography. *American Institute of Graphic Arts*. Retrieved from <http://www.aiga.org/medalist-arminhofmann/>. (In English).