

**ЗМІСТ****CONTENTS**

Передмова У,Н,А колектив	002
003	Foreword U,N,A collective
Харківська школа знакової графіки (1920–1980-ті) Ольга Гладун	006
007	Kharkiv school of trademark graphics (1920s–1980s) Olha Hladun
Володимир Победін	044
045	Volodymyr Pobiedin
ТПП УРСР, ВНДІТЕ, СХКБ, НДС, рекламні комбінати. Розробка товарних знаків у дизайн-організаціях радянської України Лія Безсонова	064
065	USSR Chamber of Commerce and Industry, VNIITE, SADL, Sector of Scientific Research, advertising combines. The development of trademarks by design organizations of the Soviet Ukraine Liya Bezsonova
Вивчаючи світовий досвід: вестернізація радянських логотипів (1960–1980-ті) Рокас Суткайтис	140
141	Studying the world experience: westernization of Soviet logos (1960s–1980s) Rokas Sutkaitis
Потенціал форми У,Н,А колектив	148
149	Potential of the form U,N,A collective
Біографічні довідки 156	156 Biographical notes







1960–1980-ті роки для українського графічного дизайну — ключовий, хоч і призабутий період. Саме тоді відбувалося становлення професії та формулювання завдань сфери, яку ми зараз називаємо корпоративною ідентичністю. Однак знання про ті процеси згодом було втрачено. Цим виданням ми сподіваємося заповнити прогалини в історії розвитку локальної графічної форми в галузі товарного знака, додавши повноцінності системі координат діяльності сучасного дизайнера.

Працювати з вивченням історії товарних знаків в Україні непросто — ця інформація матеріально вразлива, її зміст недооцінено. Майже всі товарні знаки зникли разом із радянськими підприємствами, для яких їх було створено, лише невелика частина може досі траплятися нам у побутовому повсякденні, випадково знайтися на барахолці або в музеї техніки. Архіви Торгово-промислової палати (ТПП) України, правонаступниці радянської організації, відповідальної за реєстрацію всіх створених тоді товарних знаків, теж непоправно постраждали після розпаду СРСР.

Архітектурні пам'ятники також потерпають від вандалізму й нестачі уваги, проте застигле в камені все одно досі незаперечно присутнє у візуальному середовищі. Графіці товарних знаків складно претендувати на таку саму масштабну увагу, як пам'ятникам зодчества, і вона майже не має шансу бути представленою в музеї поряд зі станковими видами мистецтва. Винятками є дизайн-напрацювання знаменитих художників переважно першої чверті ХХ століття, але згодом передове колись «виробниче мистецтво» стає долею безіменних авторів. Тому прикладні твори потребують спеціальних зусиль щодо осмислення, збереження й авторизації.

Для нас робота над виданням — це критика дефіциту дизайн-архіву, дизайн-музею, дизайн-кураторства, дизайнознавства, а також мрія про його надолуження.

Змістові блоки книжки — текстові й ілюстративні матеріали, що частково заповнюють білі плями в історії та зіставляють український, радянський і світовий дизайн-контексти. Дослідниця дизайну Ольга Гладун розглядає трансформацію знакової форми на прикладі харківської традиції спеціалізованої художньо-промислової освіти. Окремий розділ видання присвячено роботам і прямій мові видатного дизайнера й педагога Володимира Победіна, у якому він ділиться думками про процес створення знаків. Дизайнерка й дослідниця Лія Безсонова відтворює обставини

Купити книгу на сайті [kniga.biz.ua](http://kniga.biz.ua) >>>



The 1960s–1980s is a key period for Ukrainian design, even though it has been somewhat forgotten by now. Those were the years when the craft evolved and the tasks were being shaped for the field that is now referred to as corporate identity design. However, through the years, the knowledge about those processes had evaporated. With this publication, we hope to fill in the gaps in the history of the local graphic form of trademarks to complement the reference frame for contemporary designers.

Research in the history of local trademarks can be quite challenging: the information is physically fragile, while its meaning is undervalued. Most of the trademarks had vanished together with the Soviet enterprises they had been created for: by now we can only observe the smallest part of them in our everyday lives; occasionally those can be spotted at the flea market or discovered in a museum of technology. The archive of the Chamber of Commerce and Industry of Ukraine, the successor of the Soviet organization that was in charge of all the trademarks created in that period, has also undergone an irreversible damage after the collapse of the USSR.

Architectural landmarks have also been facing vandalism and neglect, and yet, what is hardened in stone, is still irrevocably present in our visual environment. Trademark graphics can hardly gain the same level of attention as monuments of architecture do: they barely have any chance to be presented in museums alongside the pieces of easel arts. Though there are a few exceptions namely amidst the design projects by the renowned artists of the early 20th century. But later, the once front-rank “industrial art” turns into the fate of innominate authors. For that reason, applied works require special effort in their consideration, preservation and attribution. Working on this publication has been for us a matter of critique of the insufficiency of the design archive, design museum, design curatorship and research, and it is also a dream about its improvement.

Conceptual segments in this book consist of texts and illustrations which partly fill in the gaps of history while comparing design in the Ukrainian, Soviet, and the worldwide contexts. Researcher of design Olha Hladun examines how the form of the graphic mark transforms within the Kharkiv tradition of specialized training in arts and industry. A separate chapter is dedicated to the work and the expressed thoughts of the outstanding designer and pedagogue Volodymyr Pobiedin, who shares his insights on the process of creating graphic marks. Designer and researcher Liya Bezsonova recreates the conditions and particularities of work in the time of the Soviet graphic designers. She outlines the essential



специфічної організації роботи радянських промграфіків, виділяючи серед центрів розробки товарних знаків Харківське, Київське й Одеське відділення ТПП. Статті супроводжують візи-коментарі очевидців і учасників дизайн-процесу 1960–1980-х років, їхні розповіді дають нам змогу зануритися в тогочасний професійний побут. Текст литовського дизайнера й дослідника Рокаса Суткайтиса пропонує дистанційований у просторі й часі погляд на радянські логотипи та їхнє співвідношення з паралельними розробками в «капіталістичних країнах». Короткі біографії та списки авторів знакової графіки наведено з метою повернення в історію імен, нехай і фрагментарно.

Візуальний наратив видається нам красномовним і самостійним. Подання зображень є своєрідним каталогом прийомів. Підбираючи матеріал, ми не обмежувалися часовими рамками 1960–1980-х років і географією знаків, щоб наочно простежити розвиток знакової форми, її передісторію й подальші перетворення, тому в книжці також присутні роботи українських авангардистів 1920-х років і логотипи 1990–2010-х, створені випускниками українських вишів уже поза межами України. Знаки зіставлено не лише за хронологічним принципом, а й спираючись на відстеження подібностей і відмінностей формальних прийомів, що подеколи використовували десятиліттями, а також їхнім еволюціям. При відтворенні знаків ми прагнули документальності: обирали рукотворні оригінали й авторські реконструкції або навмисно, бажаючи відобразити стан архівів, зберігали специфічну якість друку радянських каталогів і файлів із недбало оцифрованими зображеннями, які залишилися єдиними джерелами значної частини робіт. Окрему увагу приділено свідченнями «життя» знаків не лише в поліграфії, а й на різноманітних матеріальних носіях: від сувенірів до літаків.

Представлений матеріал часом універсальний, іноді радикальний, часто дивний і самобутній у своїх наймаргінальніших проявах. Замість післямови ми пропонуємо розглядати «архів» як актуальну базу для формальних вправ та інтерпретацій. Насамперед нас цікавить його практичне значення — усталені дизайн-методи й нинішні можливі способи роботи з успадкованою формою. Звернення до конкретних авторів і процесів у минулому дає змогу певною мірою наблизити й перейняти їхній досвід — або ж поговорити з ним.

У,Н,А колектив



centers for the creation of trademarks in the Chamber of Commerce and Industry branches in Kharkiv, Kyiv and Odesa. The texts are accompanied by extracts presenting comments by eyewitnesses of the design process in the 1960s–1980s: their stories enable our exploration of the everyday life in this occupation back at the time. The text by Lithuanian designer and researcher Rokas Sutkaitis presents his perspective detached in space and time, studying the Soviet logos, and how they correlate with similar projects of that period produced in the capitalist countries. Short bios and lists of graphic marks' authors serve for revisiting the history of names, even though in a fragmented fashion.

The visual narrative as it appears to us is rather eloquent and autonomous. This collection of images is a kind of catalogue of techniques. Our choice of material was not limited to the period of 1960s–1980s, or a geography of graphic marks, it was rather an attempt to trace the development of the graphic form, its background and the subsequent transformations. Hence, the book also displays pieces by Ukrainian avant-garde artists of the 1920s, as well as logos created by the graduates of Ukrainian schools in the 1990s–2010s outside of Ukraine. The pattern of comparison of the graphic marks was not only chronological, but also followed the similarities and differences in the formal techniques that were sometimes used for decades, as well as their further evolution. We aimed to pursue a documentary approach in our display of the elaborate emblems: either choosing the original handmade projects and their reconstructions by authors, or deliberately following the intention to uncover the state of the archives, preserving the particular printing qualities of Soviet catalogues and neglectfully digitalized images that are now the only copies of a large part of the works. We've made a special focus to the traces of the "life" of graphic marks not only in the publishing realm but also their presence on other types of material media, from souvenirs to aircraft.

The materials presented in this collection are sometimes universal, sometimes radical, and often bizarre and unique in their most marginal expressions. Instead of an afterword, we propose to discover the "archive" as an actual ground for formal exercise and interpretation. We are above all interested in its practical meaning: the crystallized methods and the possibilities to work with the inherited form nowadays. Addressing particular authors and processes in the past should enable us to draw their experience closer, to learn from it, or even to debate.

U,N,A collective



# 1920-ті

У 1920-х роках у Харкові графічне мистецтво розвивалося на базі художньо-промислового училища середнього типу з традиціями, що їх заклала ще Марія Раєвська-Іванова. (У 1868 році вона заснувала в місті першу в Російській імперії прикладну приватну школу рисунка й живопису, на основі якої в 1912-му було створено художньо-промислове училище).

Одним із нововведень відділу образотворчих мистецтв Народного комісаріату освіти УРСР стала реорганізація харківського училища в державні майстерні. Сприйняття художника як майстра уподібнювалося політиці ВХУТЕМАСа як утілення на практиці ідей виробничників. Із першого року було впроваджено «об'єктивний метод» викладання, що спирався на наукову основу і став єдиним для всіх видів художньої творчості. Ідею наукового, логічно-об'єктивного підходу пов'язували з відходом від предметних зображень через гармонійне використання першоеlementів графічної форми: лінія, пляма, колір, фактура й вихід у знак.

22 вересня 1921 року відбулося офіційне відкриття Харківського художнього технікуму. (Такий тип навчальних закладів у 1920-х роках належав до мережі вищої освіти). У січні 1922-го в технікумі відкрили графічну майстерню, що її очолив Василь Єрмілов. Він експериментував із формою та фактурою й використовував широку гаму матеріалів: дерево, метал, скло, тканину; розробляв проблеми кольору. До цього часу також належить створення «єрміловського» шрифту. Значне місце у творчій роботі майстра посідала рекламна і знакова графіка. Пошуки Василя Єрмілова багато в чому перегукувалися з експериментами Володимира Татліна, Лазаря Лисицького, Олександра Родченка та вирізнялися емоційністю, підвищеною декоративністю, відчуттям зв'язку з українським народно-ужитковим мистецтвом, що в 1960–1970-х роках стане однією із стильових ознак харківської графіки. Своєю діяльністю Василь Єрмілов заклав дизайнерські традиції в Україні, зокрема в Харкові.

Загалом, у 1921–1923 роках система художнього навчання залишалася академічною й не відповідала виробничому (дизайнерському) напряму, тому в 1925-му серед інших викладачів до Харкова запросили Івана Падалку. До початку роботи в Харківському технікумі він, як і Василь Єрмілов, займався монументальним живописом, оформленням свят, ілюструванням книжок і журналів. Утім, якщо Єрмілова цікавили формальні дизайнерські завдання, то з приходом до графічної майстерні Падалки на формування пластичної виразності художнього твору почали впливати орнаментально-площинні прийоми, звернені до грубуватої стилістики українського лубка. Конструктивістські ідеї Василя Єрмілова й неопримітивістські Івана Падалки, як два полюси одного явища, формували нову дизайнерську систему підготовки фахівців і виявляли національну самобутність. Специфіка графічної манери Івана Падалки полягає в тому, що завдяки його особливій пластиці форма набуває експресивно-орнаментального характеру, що надає зображенню відтінку інакомовності знака.



In the 1920s in Kharkiv, graphic art saw its development on the premises of the specialized middle school of arts and industry, which had its traditions established back in the times of Maria Rayevska-Ivanova. (In 1868, she founded the first private school of applied graphics and painting in the Russian Empire that later became the basis for the school of arts and industry).

One of the new policies introduced by the Fine Arts Department of the People's Commissariat for Education of the Ukrainian SSR was reorganizing the Kharkiv specialized school into state-owned studios. The role of an artist as a master of craft got assimilated with the policy for those Higher Arts and Technical Studios (VKhUTEMAS) aimed at a practical embodiment of Productivist ideas. From the very first year, an "objective method" of teaching with a scientific basis had been introduced as the unique method for all the types of artistic activity. Such scientific and logically objective approach was linked with the shift away from figural imagery through the harmonious use of primary elements in the graphic form: line, splash, color, texture, and on to the graphic mark.

On September 22, 1921, Kharkiv Vocational School of Arts officially opened. (This type of educational institution was part of the system of higher education in the 1920s). In January 1922, a graphic studio opened there under the direction of Vasyl Yermilov. He used to experiment with form and texture, trying out a wide variety of materials: wood, metal, glass, fabric; he had been working on the problematics of color. The creation of "Yermilov Typeface" also belongs to that period. Commercial and trademark design also had an important role in his creative activity. Vasyl Yermilov's quest resonated in many ways with the experiments by Volodymyr Tatlin, Lazar Lisitsky, Aleksandr Rodchenko, though it stood out in its emotion, increased decorativeness, and a sense of connection with Ukrainian national applied arts which in the 1960s–1970s became one of the features of the Kharkiv graphic style. Vasyl Yermilov is one of the founders of Ukrainian design and its traditions namely in Kharkiv.

Generally, in 1921–1923, the system of artistic education remained fairly academic and did not correspond to the industrial direction (design), which is why in 1925, Ivan Padalka was invited to Kharkiv together with other professors. Before starting his work at the Kharkiv Vocational School, just as Vasyl Yermilov, he'd been doing monumental painting, decorating celebrations, illustrating books and magazines. However, Yermilov's primary interest was in carrying out the formal tasks of design, after Padalka had come to graphic school, one's plastic expression would soon get influenced by the ornamental plane techniques leaning toward a gruffish style of Ukrainian popular prints. Yermilov's Constructivist ideas together with those of Padalka's Neoprimitivism, as two opposing poles of the same phenomenon, were shaping the new system of training for designers while manifesting a distinctive national character. The particularity of Ivan Padalka's graphic style was in its special plasticity that delivered an ornamental expression to the form, providing the image with a foreign-language tone inherent to sign communication.



Василь Єрмілов. Фрагмент макету обкладинки роману Михайла Шолохова  
«Піднята цілина». 1932. Папір на картоні, туш, гуаш, апплікація, лінування  
рейсфедером. 17,7 × 27,8 см. Національний художній музей України

Vasyl Yermilov. Cover layout fragment of the edition "Pidnyata Tsylyna" (Virgin Soil Upturned) novel novel by  
Mykhailo Sholokhov. 1932. Paper on cardboard, ink, gouache, applique,  
ruling pen lining. 17,7 × 27,8 cm. National Art Museum of Ukraine

Борис Косарев. Обкладинка альманаху «Семь плюс три». 1918. Із колекції Надії Косаревої

Borys Kosarev. Cover of the almanac "Sem plus tri" (Seven plus three). 1918. From the collection of Nadia Kosareva

СЕМЬ ПЛЮС ТРИ



Бібліотека

БР

робітника



Іван Падалка. Будинок промисловості.  
1927. Папір, дереворит. 17,7 × 12,3;  
31 × 25,4 (аркуш). Національний  
художній музей України

Ivan Padalka. House of Industry. 1927.  
Paper, woodcut. 17,7 × 12,3; 31 × 25,4  
(sheet). National Art Museum of Ukraine

°Тут і у всіх наступних підписах  
розміри вказані у сантиметрах

°Here and in the further captions  
the dimensions are indicated in  
centimeters

Купити книгу на сайті [kniga.biz.ua](http://kniga.biz.ua) >>>