



УДК 658.512.2:7.071.1(477.83)"1988/1991"
DOI: 10.31866/2617-7951.4.1.2021.236130

UDC 658.512.2:7.071.1(477.83)"1988/1991"

НА ЗЛАМІ ЕПОХ: ПРОФЕСІЙНІ ТАЄМНИЦІ ЛЬВІВСЬКИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Олена Цимбалюк,
<https://orcid.org/0000-0003-3111-7319>
кандидат мистецтвознавства,
доцент,
Українська академія друкарства,
Львів, Україна
oleno@online.ua

AT THE TURN OF THE CENTURY: PROFESSIONAL SECRETS OF LVIV DESIGNERS

Olena Tsymbaliuk,
<https://orcid.org/0000-0003-3111-7319>
PhD in Art Studies,
Associate Professor,
Ukrainian Academy of Printing,
Lviv, Ukraine
oleno@online.ua

Анотація

Мета роботи – дослідити умови творчої праці дизайнерів при Львівському художньо-виробничому комбінаті у соціально переломний період кін. 1980-х – поч. 1990-х рр., виявити особливості технологічних процесів у дизайн-проектванні та макетуванні за відсутності основних професійних матеріалів, сировини та інструментів. **Методологія дослідження** полягає в опрацюванні наукової літератури щодо особливостей соціокультурного середовища радянського періоду другої половини ХХ ст. та у зборі інформації методом інтерв'ювання колишнього члена групи дизайнерів. **Наукова новизна** роботи полягає у введенні в науковий обіг досвіду дизайнерської діяльності творчої групи художників і дизайнерів та кооперативу «Артес» упродовж 1988-1991 рр., її висвітлення з самої середини робочого процесу. **Висновки.** Результати дослідження фіксують унікальний досвід діяльності групи львівських дизайнерів при художньому комбінаті, які в складних умовах ідеологічних та матеріальних обмежень все ж змогли втілити велику кількість проектів, починаючи від

Abstract

The purpose of the work is to investigate the conditions of the designers' creative work at the Lviv Art and Production Plant in the socially critical period of the late 1980s and the early 1990s, to identify the features of technological processes in design and layout in the absence of basic professional materials, raw materials and tools. **The research methodology** lies in studying the scientific literature on the socio-cultural environment features of the Soviet period of the second half of the twentieth century and gathering information by interviewing a former design team member. **The scientific novelty** of the research is the introduction of the design activity experience of the artists and designers' creative group and the cooperative "Artes" during 1988-1991 into scientific circulation; its coverage from the inside of the work process. **Conclusions.** The results of the study capture the unique experience of a group of Lviv designers at the art plant, who, in difficult ideological and material constraints, were able to implement a large number of projects, ranging from the development of machine housings for industrial production and ending with

розробки верстатних корпусів для промислового виробництва і завершуючи дрібною поліграфічною продукцією. Важливим фактором є відповідність їхньої унікальної дизайн-продукції світовим параметрам з технічного та естетичного боку. А застосування окремих методів та технологій вказує на процес зрівняння із світовими досягненнями у галузі дизайнерської діяльності.

small printing products. An important factor is the compliance of their unique design products with world parameters from a technical and aesthetic point of view, and the use of certain methods and technologies indicates the process of comparison with world achievements in the field of design.

Ключові слова:

Львівський художньо-виробничий комбінат, дизайн, графіка, модель, макет, кооператив «Артес».

Keywords:

Lviv Art and Production Plant, design, graphics, model, layout, "Artes" cooperative.

Вступ **1**

Творчий та техніко-технологічний бік праці дизайнерів, художників, графіків у період, який припав на час соціально-політичних зрушень у суспільстві кінця вісімдесятих – початку дев'яностих років ХХ ст., є цікавою сторінкою для вітчизняних дослідників. Особливо маловідомим для наших сучасників є різні практичні аспекти їхньої діяльності за умов відсутності необхідного обладнання, інструментарію, сировини. Це не завадило відомій у свій час львівській дизайнерській групі досягати успішних результатів у своїх дизайн-проєктах та діючих розробках. Ознайомлення із деякими їхніми професійними таємницями в котрий раз переконує у необмежених можливостях творчого мислення, дизайнерського бачення, креативного підходу до кожного конкретного замовлення.

Мета дослідження **2**

Метою даної статті є проаналізувати умови творчої праці групи львівських дизайнерів у соціально переломний період та звернути увагу на їхню творчу винахідливість, виявлену за складних умов у своїй діяльності: у технологічних процесах, у дизайн-проєктуванні, макетуванні та створенні діючих моделей за відсутності основних професійних матеріалів, сировини та інструментів.

Методологія та аналіз джерельної бази **3**

Теоретичні та практичні аспекти проблем розвитку дизайну цікавого нам періоду відображено у дослідженнях ряду радянських авторів, зокрема, розвиток візуальної реклами у торгівельній мережі СРСР кін. 1940-х – поч. 50-х рр. розкрито у В. В. Васильєва (Васильєв, 1951). Л. М. Холмянский та А. С. Щипанов (1985) звертають увагу на специфіку «нового» виду художньої діяльності, на закони дизайн-проєктування, на формування комунікації між дизайнерами та виробничими структурами

в останні десятиріччя радянського періоду. Свіжі віяння та огляд досягнень світового дизайну, які стали доступними радянським художникам, актуальні завдання дизайн-проекування на матеріалах виставкової діяльності таллінських художників від 1960-х рр. подає В. Р. Аронов (1987). Особливості становлення та умов розвитку, завдання та проблематика дизайнерської діяльності і дизайн-освіти в Україні розкрито у працях В. Я. Даниленка (2003).

Львівське мистецьке середовище, у якому було сформовано покоління патріотичних творчих особистостей, котрим вдалося розвивати свою професійну діяльність відповідно до світових тенденцій, висвітлюється О. М. Голубцем (2001) та О. В. Руденком (2020). Допоміжними для розуміння специфіки професійної діяльності у радянській (тоталітарній) країні є матеріали з'їздів комуністичної партії (постанова № 374) (Центральний комітет компартії України і Рада міністрів Української РСР, 1974), яка втручалась у всі сфери життя своїх громадян та керувала усіма соціокультурними і виробничими процесами. Імена та стислі творчі біографії художників, графіків, випускників Української академії друкарства, надає В. В. Стасенко (2010).

У статті використано основні загальнонаукові методи, такі як методи аналізу та синтезу, історичний, емпіричного спостереження, системного підходу. Вагому складову дослідження становить інтерв'ю з представником львівської групи дизайнерів Романом-Михайлом Поповичем. Важливими є й результати опрацювання його приватного архіву автором цієї статті.

Результати дослідження **4**

Українське суспільство перейшло певний рубікон на межі 1980–1990-х рр., коли розвалилась соціалістична імперія, і разом з нею – сталі економічні зв'язки і соціокультурна система, котра забезпечувала стабільність проживання на певному рівні, а саме – з пріоритетом розвитку продукції промислової групи «А», що породжувало дефіцит товарів народного споживання.

Зокрема, промисловість у період 1970–1980-х рр. не змогла задовольнити потреби населення у товарах групи «Б» тому фактично суспільство жило в умовах «товарного голоду». Вперше в Україні партійна влада звернула на це увагу після пленуму XXIV-го з'їзду партії комуністів (1971 р.). У 1974 р. було прийнято постанову про необхідність збільшення та покращення товарів народного вжитку, подальшому розвитку художніх промислів, про «докорінне поліпшення якості і асортименту товарів», «створення спеціалізованих цехів» та «необхідних технічних служб», ставилося питання про підвищення технічного рівня продукції та інше (Центральний комітет компартії України і Рада міністрів Української РСР, 1974).

Але більш конкретні зрушення у професійному формуванні предметного середовища людини відбулися після XXVI-го з'їзду партії у 1985 р. і коли була прийнята «Комплексна програма розвитку виробництва товарів народного вжитку та сфери послуг на 1986 – 2000 рр».

Як згадує архітектор і дизайнер Р.-М. Попович, у 1988 р., керуючись цим рішенням, у Львівському художньо-виробничому комбінаті було вирішено створити групу, яка б спеціалізувалася на дизайні і графіці та виконувала б замовлення промисловості на дизайн-продукцію на високому художньому і якісному рівні. Комбінат тоді належав Львівській обласній організації Національної спілки художників України. Ця група художників-дизайнерів влилась у цех комплексного проектування та художнього оформлення, окрім якого на комбінаті існували ще цехи монументального мистецтва, художньої обробки дерева та художнього текстилю.

За спостереженнями радянських дослідників, перші дизайнери у світі та й у Радянському Союзі вийшли з середовища архітекторів, інженерів та графіків, а також художників-декораторів, що було обумовлено специфікою різнобічної дизайнерської діяльності. Центрами методичного та художнього переосмислення творчої діяльності проєктантів промислової продукції та виробів масового споживання стали творчі спілки (Холмянський & Щипанов, 1985, с. 111–112). А вже 28 листопада 1987 р. відбувся установчий з'їзд Української республіканської організації Спілки дизайнерів СРСР у Києві, вона стала основою майбутньої Спілки дизайнерів України. У Львові у зазначений період дизайн-діяльність відбувалась у досить творчій атмосфері у силу об'єктивних обставин.

На момент створення до групи входили п'ятеро осіб, з яких троє графіків, випускників Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова (тепер Українська академія друкарства): Олег Дергачов, Сергій Шорін та Горацій Козиревський (Стасенко, 2010). Окрім того, художник-«прикладник» по дереву Валентин Прокопенко, випускник Львівської національної академії мистецтв (колишній Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва) та архітектор Роман-Михайло Попович, випускник Національного університету «Львівська політехніка» (колишній ордена Леніна Львівський політехнічний інститут), обидва члени спілки дизайнерів України, а також макетник Ігор Ракитський.

Практично усі члени групи вже мали досвід роботи у різних установах міста, були художниками, дизайнерами, практиками, їхня різнобічна діяльність розвивалась на тлі львівського інтелектуального середовища, що мало свою специфіку. Люди, які належали до згаданих професій, неминуче були дотичні до

суспільно-мистецького руху, який утворювався небайдужими до змін на інше, краще життя. У першу чергу, у Львові це був не втрачений зв'язок із західноєвропейською культурою, також велике значення мали творчі контакти із художниками таких провідних мистецьких та інтелектуальних осередків, як Москва, Ленінград, республіки Прибалтики (Голубець, 2001, с. 113–125). Зокрема, ознайомлення населення із тонкощами дизайнерської діяльності було організовано талліннськими художниками на ряді виставок «Простір і форма», починаючи від 1969 р. На третій виставці у 1976 р. художники демонстрували завершеність форми та окремих вузлів різноманітних об'єктів, пов'язаних із організацією відпочинку людини, досягаючи виразності форм полірованими поверхнями, застосуванням пластику та металевих рейок. На четвертій виставці у 1984 р. увага концентрувалася на графічному вирішенні абрисів предметів, виробів, їхніх окремих частин та вузлів, а також – на контрастних кольорових вирішеннях та несподіваних поєднаннях металу та скла (Аронов, 1987, с. 158–172). Світогляд дизайнерської групи також формувався під впливом андеґраундського руху у місті, неабияке значення мали й особистісні інтелектуальні контакти, різноманітні зустрічі, виставки творчих робіт, вільні тематичні обговорення у майстернях, творчі й дружні зв'язки. Сьогодні важко уявити, наскільки важливою для творчих людей того часу була доступність у Львові до мас-медійних іноземних засобів, таких як мистецькі журнали, польські телевізійні та радіопередачі (Руденко, 2020, с. 62).

І хоча професійна діяльність членів групи стосувалася в основному дизайнерських розробок, обертання у тогочасному мистецькому середовищі Львова дозволило їм зберегти професійний рівень, бути креативними і у свій спосіб долучитися до «тихого опору» ідеологічній системі.

Художньо-виробничий комбінат зорієнтував новостворений колектив на проектування та виготовлення (дизайну) товарів народного (широкого) вжитку, електронних приладів, промислового обладнання, зокрема – фрезерних станків, медичних приладів та інше. Група розташовувалась у доволі просторому напівпідвальному приміщенні по вул. Енергетичній, 9. Проектування відбувалося на кульманах, креслення виконувалися вручну, для виконання проєктів застосовувались методи аплікації та аерографії. Деякі проєкти супроводжувались виготовленням макету або діючою моделлю. У майстерні з потрібного обладнання був лише токарно-гвинторізний верстат, але основна робота виконувалася все ж ручними інструментами. Жодні сторонні спеціалісти до виконання робіт не залучалися, усе виконувалося власними силами графіків, дизайнерів, конструкторів.

Першими замовниками були Львівський завод фрезерних верстатів, для якого було виконано дизайн-проекти кількох модифікацій фрезерних верстатів; Львівський завод «Термоприлад» – для нього було розроблено дизайн серії вимірювальних інструментів, портативних електронних термометрів; Львівський завод біофізичних приладів та Ходорівський паперовий комбінат, для якого було розроблено дизайн паперорізальних верстатів.

Так, на межі 1980-90-х рр. було створено п'ять корпусів для медично-діагностичної апаратури для одного із львівських науково-дослідних медичних інститутів. Діюча модель корпусу виготовлялась на основі розробленого проекту із листового полістиролу методом склеювання. Завдання було ускладнено формою корпусів із округленими формами, котрі відповідали тогочасним тенденціям моди. Корпуси виготовлялись дуже точно, з розрахунку розташування в них діючої електронної начинки. По завершенню роботи над корпусами їх моделі фарбувалися – але процес ускладнювався відсутністю у ті роки якісних фарб. Потрібно було отримати такі фарби, які були б стійкими до стирання, і при цьому покриття ними мало б якісний вигляд, не поступалося промисловим зразкам. Це були в основному нітроцелюлозні фарби із невеликим додаванням дихлоритану та металевої пудри. Додатково методом трафаретного друку на корпуси наносилась необхідна символіка і службові написи.

Від самого початку розробки проектною ідеєю її автори дотримувалися високих вимог до споживчих властивостей свого дизайн-продукту, до яких, окрім користі, належать зручність, краса і ціна, яку замовник мав заплатити (Даниленко, 2003, с. 147). Усі проекти та вироби (макети) переглядалися комісією художньої ради виробничого комбінату, яка оцінювала художній рівень та визначала вартість виконаних робіт. Замовлення дизайнери отримували через художній комбінат, а з часом, виходячи на прямий зв'язок із замовником, так само проводила виконання робіт через комбінат.

Ця група дизайнерів, графіків займалась також художньо-технічним оформленням книжкових видань, іншої друкованої продукції, розробкою плакатів на соціалістичну тематику тощо. Зокрема, Г. Козиревський отримав медаль за плакат «Сатира у боротьбі за мир» (Стасенко, 2010, с. 77).

Наприкінці 1980-х рр. з'явився розвиток дрібного підприємництва, масово відкривались кооперативи і виник величезний попит на розробку індивідуального фірмового стилю та супровідної продукції до нього – фірмових бланків, наклейок, рекламок, візиток, буклетів тощо.

Не можна категорично стверджувати, що попередня епоха не знала реклами: художники для закладів радянської торгівельної мережі розробляли вуличні живописні плакати, дру-

кована реклама поза магазинами й всередині, рекламні афіші, рекламні таблички, товарні етикетки, ярлики цін, рекламна упаковка, аркуші, проспекти, вуличні щити й рекламні стенди та інше. Але, згідно з постановою Міністерства торгівлі СРСР, усі ці форми поліграфічної реклами були обов'язковими для застосування в торгівельній мережі та в закладах громадського харчування за затвердженими зразками (Васильєв, 1951).

Середовище змінилося й розробка фірмового стилю, у т.ч. логотипів, візитних карток, буклетів, запрошень, значків та іншої дизайнерської продукції вже відбувалася в умовах більш лояльного, більш демократичного контролю з боку художньої ради художньо-виробничого комбінату.

Разом з тим новий час приніс інше «але»: поряд із розробками проектів виникла потреба втілювати їх у матеріалі. Найбільш доступним методом для дрібносерійного друку був трафаретний метод, який дозволяв без спеціального обладнання виготовляти друкарські форми і випускати продукцію дрібними серіями або одиночними екземплярами. На той момент уся технологія друку ще була монополізована державою, навіть звичайну друкарську машинку слід було реєструвати у дозвільних органах.

Виникла необхідність терміново освоїти технологію трафаретного друку, але доступу до промислових матеріалів не було, і тому інформацію доводилося збирати по крупинках з різних джерел та експериментувати із наявними матеріалами. Перші спроби виготовити шовкотрафаретну матрицю на основі желатинової фоточутливої емульсії були невдалими: на таких матрицях можна було друкувати лише крупні деталі. Такою емульсією користувалися трафаретники для друку великих плакатів, афіш, а для виконання замовлень потрібно було друкувати шрифти розміром від одного міліметра.

Для того, аби засвітити матриці, використовувалась медично-кварцова лампа. Поступово, шляхом експериментів, дизайнери перейшли на емульсію на основі полівінілового спирту. Якість роботи покращилася, але все ж ще була дуже далекою від бажаної. Також недоліком було використання неякісної капронової сітки невисокої щільності, і дизайнери зі своїми експериментами опинилися у глухому куті. Терміново потрібно було переходити на професійні спеціалізовані матеріали.

Завдяки тому, що на межі десятиріч Радянський Союз розпадався, виникла можливість неофіційно роздобути необхідні матеріали – підприємства масово закривалися, люди втрачали роботу. Найпростіший шлях був у тому, щоб розмістити оголошення біля підприємств, які так чи інакше мали відношення до поліграфії: видавництво «Вільна Україна», дослідний інститут поліграфії на тодішній вулиці Артема у Львові, дослідний

завод інститут поліграфії та інші. Дизайнерська група довго не чекала – пропозиції почали з'являтися одна за другою, і таким чином було отримано сучасні на той час матеріали, а технологію дизайнери освоїли вже у ході експериментів. Також вдалося закупити високоякісну нержавіючу сітку для матриць, але з фарбами деякий час була ще затримка. І хоча пошуки та експерименти із звичайними офсетними фарбами були досить успішними, необхідною все ж була спеціальна, призначена виключно для трафаретного друку фарба.

Перші замовлення з фірмового стилю виконувалися методом шовкографії, але у дуже незвичайний спосіб. Для підготовки друкованих форм власними силами була обладнана фотолабораторія на основі професійного фотозбільшувача «Білорусь». Для друку візиток розроблявся проєкт у масштабі 3:1, за відсутності фотонабірної машини (та й комп'ютерів ще не було) тексти набиралися з окремо вирізаних букв, перед тим віддрукованих на контрастному фотопапері. Або ж набиралися плашки з окремих слів, які потім графік компопував на проєкті макету. Макет фотографувався на репродукційній установці зі зменшенням у три рази. На виході отримували фотонегатив, з якого контактним способом робився позитив і, відповідно, з позитиву вже можна було насвічувати друкарську форму. Насвічення проводилося за допомоги ультрафіолетових ламп ЛУФ-80, призначених для поліграфії.

З часом група відпрацювала технологію, залишалось лише досягти максимальної якості шляхом підбору режимів.

Перші візитки друкувалися на простому саморобному верстаті, який складався з відкидної рамки та столика. Заготовки візиток фіксувалися за допомогою двосторонньої липкої плівки. Це було незручно і дуже гальмувало процес друку. З часом вдалося придбати на одному з розформованих львівських підприємств спеціалізовані верстати із пневматичним приводом, призначені для друку товстоплівкових мікросхем. Заготовки візиток у ній утримувалися на столику з вакуумним відсмоктувачем що дозволяло дуже швидко змінювати заготовки і у цілому підвищило якість друку (рис. 1).

Наявність якісного паперу для друку візиток у ті часи було великою проблемою. Звичайний ватман для цього не підходив, з-за кордону якісного паперу тоді не завозили. Перші роботи робилися на крейдяному або напівглянцевому папері, але найкращого вигляду візитки мали при друку на матовому і фактурному папері. Ще були спроби виготовляти візитки із різноманітними просічками та округленими краями, але через складність технології і при обмеженому тиражі це виявилось невиконаним, непродуктивним.



Рис. 1. Візитні картки, виконані членами дизайнерської групи.
Кінець 1980-х – початок 90-х рр.

Fig. 1. Business cards made by members of the design team.
Late 1980s – early 90s.

Аби якось вийти із скрутного стану, було вирішено використовувати плакати і портрети діячів комуністичної партії, які друкувалися на дуже якісному папері вагою біля 300 г/м². Плакати з лицьового боку із зображеннями діячів з пульверизатора перекривались шаром різних фарб на нітрооснові. У них додавалась металева пудра, завдяки чому можна було досягти якісної поверхні з великим діапазоном відтінків (рис. 2). Експеримент був вдалим, і тому одного разу художниками було куплено усі запаси плакатів із зображеннями портретів членів політбюро комуністичної партії СРСР у добре знаному серед львів'ян магазині книги «Дружба» на пл. Міцкевича (чим тоді дуже здивували і навіть налякали продавчинь).



Рис. 2. Візитна картка на папері з комуністичних плакатів.
Кінець 1980-х рр.

Fig. 2. Business card on paper with communist posters.
Late 1980s.

Масова продукція – наліпки, наклейки на продукцію і на пакування – друкувалася на самоклеючій плівці. Такі замовлення отримували від українсько-англійського спільного підприємства НТОН ЛТД, взуттєвої фабрики «Прогрес», Львівської кондитерської фірми «Світоч». Рулон дзеркальної плівки (діаметром приблизно 30-40 см і висотою у метр) для наклейок довелося привезти з-під фінського кордону, зі Светогорська Ленінградської області, де її виробляв місцевий комбінат. Якість друку була високою, але через відсутність спеціальної фарби для плівки зображення трималося не так довго, як з використанням спеціалізованих фарб, котрі з'явилися пізніше.

В тих роках, як зрештою й донині, дуже цінувався рельєфний друк на візитних картках. Статус людини, котра вручала візитку, визначався об'ємом, товщиною літер, завдяки чому під пальцями відчувався об'єм тексту на відміну від візиток, виготовлених у друкарнях офсетним друком. Аби досягнути високого об'єму, майже до 0,1 мм, треба було використовувати відповідні фарби і трафаретні сита. Також на якість значно впливала густина фарби: чим густішою вона була, тим більшою була висота друкованих літер. Першою промисловою фарбою, яку вдалося роздобути, була ТНПФ (трафаретна для невсмоктуючих поверхонь). Час висихання цих фарб складав від восьми до десяти годин, що створювало додаткові незручності при виконанні термінових замовлень. Для таких особливих випадків була змайстрована сушка з інфрачервоними лампами, які використовувалися для обігріву інкубаторів. Ще однією проблемою з цією фарбою було те, що вона випускалась у триадних кольорах – жовта, блакитна, пурпурова, також були чорна і біла. Застосовувалась вона у растровому друці з розділенням на кольори. При змішуванні ці фарби давали дуже брудний відтінок. Для отримання чистих кольорів доводилося експериментувати з пігментами. Наприклад, для отримання бузкового кольору до білої фарби додавався розчин перманганату калію (марганцю) або чорнила, для зеленого відтінку – розчин брильянтового зеленого в етиловому спирті, малими порціями, при інтенсивному перемішуванні. (Через декілька місяців ця барва перетворювалась на жовтий колір).

Також додавались художні фарби у невеликій кількості, щоби не порушити властивості і структури трафаретної фарби. Згодом у доступі з'явилась фарба ТУМС, трафаретна універсальна, яка вже мала асортимент з 16 кольорів. Також була можливість друкувати швидковисихаючою фарбою SERIKOL, яка, натомість, не давала бажаного об'єму, і використовувалась для друку наклейок, значків, етикеток, тому що добре трималась на поверхні пластику і була в хорошій адгезії із плівками. Також проводились експерименти з фарбами, які полімеризу-

валися під дією ультрафіолету, чим досягалося дуже швидке висихання.

Коли виникла можливість випускати масову продукцію, було вирішено організувати кооператив «Артес», до якого увійшли усі члени дизайнерської групи, а директором «Артесу» став Валентин Прокопенко. Це в рази скоротило шлях «замовлення-дизайнер-клієнт». Замовлення наростали лавиноподібно, виникла необхідність розширювати площі і залучати додаткові робочі руки для виконання робіт за друкарським верстатом та для виклеювання проектів літерками. Працювали художники у дві зміни, продовжуючи паралельно виконувати замовлення, які надходили з художнього комбінату.

На замовлення та у співпраці із акустиками науково-дослідного інституту побутової радіоелектронної апаратури у Львові творчими силами кооперативу було розроблено і виготовлено партію ексклюзивних акустичних систем. Для виготовлення корпусів у майстерні було обладнано столярний цех із власноруч розробленими верстатами. Згодом ці акустичні системи на міжнародній виставці електротехніки у Польщі були відзначені нагородою та були успішно реалізовані (рис. 3). Шильдики з логотипом було також виготовлено власними силами з листової латуні методом травлення з наступним окисдуванням.

У суспільстві наростав рух патріотичних сил проти комуністичної ідеології, і члени групи, ризикуючи у ті часи, залучалися до боротьби за незалежність України. Підпільно виготовлялися і друкувалися листівки з текстом гімну України, виготовлялися значки із зображенням тризуба, значки до ювілею Андрея Шептицького, до спілок «Українська молодь – Христові», «Українська Гельсинська спілка», «Львівський технологічний ліцей».



Рис. 3. Ексклюзивні акустичні системи, розроблені та виконані в кооперативі «Артес». Кінець 1980-х –початок 90-х рр.

Fig. 3. Exclusive acoustic systems developed and implemented in the Artes cooperative. Late 1980s – early 90s.

З мідного або латунного листа штампувалась заготовка, а потім пресом при звичайній температурі витискалось зображення (рис. 4). Окремі ділянки значка, розділені перетинками, вручну, нульовим пензликом заповнювалися кольоровими емаллями. З тильної сторони методом контактної зварки фіксувалися пристосування для кріплення на одязі. Матрицю робив художник-гравер (на заводському обладнанні із загартованої сталі). Зв'язок із художником відбувався через кількох посвячених у справу людей.



Рис. 4. Заготовки значків. Кінець 1980-х рр.

Fig. 4. Blanks of chest icons. Late 1980-s.

Слід відзначити, що виготовлення «нелегальної» продукції відбувалось на безкорисливій основі. Учасники відмовлялись приймати будь-яку оплату за свою роботу.

Цю патріотичну дизайн-продукцію можна було також «дістати» на т.зв. «львівській клумбі» в центрі міста, де тепер знаходиться пам'ятник Кобзареві (Голубець, 2001, с. 116). Це було унікальне місце стихійної комунікації та активності львів'ян, де в натовпі вони обмінювалися інформацією, там же ж, з-під поли, відбувався продаж різноманітної дрібної продукції патріотичного змісту. «Клумба» була хорошим місцем для розповсюдження патріотичної дизайн-продукції, зробленої не для конкретного замовника. Утаємниченими клієнтами «Артесу» були й майбутні львівські депутати вже незалежної України.

Проіснував кооператив до жовтня 1991 р., доки не перебазувався до Польщі.

**Наукова
новизна та
практична
значимість
дослідження**

5

Незалежно від юридичної форми існування, невелика львівська група художників і дизайнерів у карколомний період соціальних зрушень у суспільстві вклала свою цеглинку у розбудову Незалежності нашої держави. Креативність у вирішенні техніко-технологічних проблем, які виникали буквально на кожному кроці, винахідливість, творче мислення дозволили їй бути

піонерами на багатьох ділянках виробничого дизайн-проекування, стати унікальним професійним міні-колективом протягом безмежно короткого часу. Це було можливим також завдяки вмінню працювати в єдиній команді. Разом з тим, головної мети їхньої дизайнерської діяльності, – впровадження проєктів та розробок у масове виробництво, – не було досягнуто, оскільки діяльність групи припала на сам пік переходу українського суспільства від однієї суспільно-політичної форми держави до іншої. Адже ідеальним форматом дизайнерської професії у радянський час була дисциплінована художньо-проектно-виробнича діяльність, коли проєктні групи, бюро та інші види колективної роботи дизайнерів проходили у тісному співробітництві із фахівцями виробничого профілю (Даниленко, 2003, с. 98), чого ще не вдалося досягти художникам і дизайнерам цієї невеликої творчої групи. Цінність даної наукової розвідки полягає у спробі зберегти для майбутніх поколінь фахівців знання про необмежені можливості, винахідливість у техніко-технологічній сфері дизайнерської діяльності, яка на практиці охоплює широкий спектр завдань.

Висновки **6**

Львівській групі вдалося успішно зайняти свою нішу у тогочасному дизайнерському просторі та втілити велику кількість проєктів у життя, починаючи від розробки верстатних корпусів для промислового виробництва і закінчуючи т.зв. дрібною поліграфічною продукцією. Сьогодні окремі методи та технології, якими оперували дизайнери невеликого професійного колективу при художньому комбінаті, здаються нам неймовірними. І попри все, слід пам'ятати, що їхня унікальна дизайн-продукція відповідала світовим параметрам з технічного та естетичного боку. Це підтверджує той факт, що якісна освіта та ознайомлення із світовими досягненнями у галузі дизайнерської діяльності, регулярні опрацювання творчих ідей, розробки проєктів та створення діючих макетів і моделей на практиці, креативність й сміливість у пошуку шляхів впровадження, постійний експеримент як спосіб мислення, як форма професійного життя і є тими цеглинками, з яких вибудовується фахівець з дизайну незалежно від часу, у який йому доводиться творити.

Список бібліографічних посилань

- Аронов, В. Р. (1987). *Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века*. Советский художник.
- Васильев, В. В. (1951). *Советская торговая реклама*. Госторгиздат.
- Голубець, О. (2001). *Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини XX століття*. Академічний експрес.
- Даниленко, В. Я. (2003). *Дизайн*. ХДАДМ.
- Руденко, О. (2020). Роль «Інтердруку» в розвитку української графіки. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*, 29, 60–65. <https://doi.org/10.33838/naoma.29.2020.60-65>
- Стасенко, В. (2010). *Спадкоємці першодрукаря. Словник митців випускників та викладачів кафедри графіки Української академії друкарства*. Львів.
- Холмянский, Л. М., & Щипанов, А. С. (1985). *Дизайн*. Просвещение.
- Центральний комітет компартії України і Рада міністрів Української РСР. (1974, 16 липня). *Про заходи по виконанню постанови ЦК КПРС «Про роботу партійних, радянських і господарських органів Української РСР по виконанню постанов ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР про прискорення розвитку виробництва товарів народного споживання»*. Постанова (№ 374). <https://ips.ligazakon.net/document/KP740374?an=9>

References

- Aronov, V. R. (1987). *Khudozhnik i predmetnoe tvorchestvo. Problemy vzaimodeistviya material'noi i khudozhestvennoi kul'tury XX veka* [Artist and Creative Work. Problems of the Interaction of Material and Artistic Culture of the XX Century]. *Sovetskii khudozhnik* [in Russian].
- Danylenko, V. Ya. (2003). *Dyzain* [Design]. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2001). *Mizh svobodoiu i totalitaryzom: mystetske seredovyshche Lvova druhoi polovyny XX stolittia* [Between Freedom and Totalitarianism: The Artistic Environment of Lviv in the Second Half of the Twentieth Century]. *Akademichniy ekspres* [in Ukrainian].
- Kholmyanskiy, L. M., & Shchapanov, A. S. (1985). *Dizain* [Design]. *Prosveshchenie* [in Russian].
- Rudenko, O. (2020). Rol "Interdruku" v rozvytkovi ukrainskoi hrafiky [The Importance of "Interprint" in the Development of Ukrainian Graphics]. *National Academy of Visual Arts and Architecture. Research and Methodological Works*, 29, 60–65. <https://doi.org/10.33838/naoma.29.2020.60-65> [in Ukrainian].
- Stasenko, V. (2010). *Spadkoiemtsi pershodrukaria. Slovyk myttsiv vypusknnykiv ta vykladachiv kafedry hrafiky Ukrainskoi akademii drukarstva* [Heirs of the First Printer. Dictionary of Artists, Graduates and Teachers of the Department of Graphics of the Ukrainian Academy of Printing]. Lviv [in Ukrainian].
- Tsentralnyi komitet kompartii Ukrainy i Rada ministriv Ukrainskoi RSR. (1974, July 16). *Pro zakhody po vykonanniu postanovy TsK KPRS "Pro robotu partiinykh, radianskykh i hospodarskykh orhaniv Ukrainskoi RSR po vykonanniu postanov TsK KPRS i Rady Ministriv SRSR pro pryskorennia rozvytku vyrobnytstva tovariv narodnoho spozhyvannia"* [On Measures to Implement the Resolution of the Central Committee of the CPSU "On the Work of Party, Soviet and Economic Bodies of the Ukrainian SSR on the Implementation of Resolutions of the Central Committee of the CPSU and the Council of Ministers of the USSR on Accelerating the Production of Consumer Goods"]. Resolution (№ 374). <https://ips.ligazakon.net/document/KP740374?an=9> [in Ukrainian].
- Vasil'ev, V. V. (1951). *Sovetskaya torgovaya reklama* [Soviet Trade Advertisement]. Gostorgizdat [in Russian].