

УДК 76.01:7.072.2(477)

Титаренко Н.В.

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ПРОБЛЕМАТИКА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Титаренко Н.В. Проблематика наукового дослідження графічного дизайну в Україні. В статті означено ряд проблем, які найчастіше повстають перед дослідниками українського графічного дизайну. Невизначеність критеріїв мистецтвознавчої оцінки дизайн-графіки веде до неузгодженості в прийомах художнього аналізу специфічного графічного продукту. Проблемаю, що утруднює мову професійного спілкування і оформлення результатів наукових розвідок в цій галузі, є неусталеність класифікаційної системи і понятійно-термінологічного апарату, невідповідність використання ряду термінів. У зв'язку із затребуваністю графічного дизайну питання інструментів його теоретичного осмислення актуалізуються. В статті їх розглянуто в контексті історичної послідовності, що існує між прикладною графікою і графічним дизайном.

Ключові слова: жанр, декоративна графіка, прикладна графіка, промислова графіка, графічний дизайн.

Н.В.Титаренко. Проблематика наукового дослідження графічного дизайну в Україні. В статті обзначен ряд проблем, с которыми чаще всего сталкиваются исследователи украинского графического дизайна. Неопределенность критериев искусствоведческой оценки дизайн-графики ведет к разногласиям в приемах художественного анализа специфического графического продукта. Проблемой, затрудняющей язык профессионального общения и оформления научных результатов в этой области, является неустойчивость классификационной системы и понятийно-терминологического аппарата, несогласованность в использовании ряда терминов. В связи с широкой востребованностью графического дизайна, вопросы инструментов его теоретического осмысления актуализируются. В статье они рассматриваются на основе исторической преемственности, которая существует между графическим дизайном и прикладной графикой.

Ключевые слова: жанр, декоративная графика, прикладная графика, промышленная графика, графический дизайн.

N.V. Tytarenko. A Range of Problems Related to the Scientific Research of the Graphic Design in Ukraine. This scientific paper describes problems that are generally faced by the Ukrainian researchers of graphic design. The ambiguity of criteria used for the fine art assessment of design-related graphic art results in disagreement about the methods of artistic analysis of a specific graphic product. A problem that complicates the language of

professional communication and the design of obtained scientific results in this field is the instability of the classification system and conceptual and terminological system, and also the disagreement on the use of some expressions. A high demand for graphic design actualizes the issues related to the tools required for its theoretical comprehension. This scientific paper gives consideration to these issues based on historical continuity, which exists between the graphic design and the applied graphic art.

Key words: genre, ornamental graphic art, applied graphic art, commercial art, and graphic design.

Постановка проблеми. В теоретичному осмисленні графічного дизайну невизначеність критеріїв його професійної оцінки, відсутність загально прийнятого термінологічного апарату ускладнює науковий діалог щодо особливостей та видових ознак його продукту, а також оформлення результатів наукових розвідок. У зв'язку із широким розповсюдженням і різноманітністю дизайн-графіки проблема інструментів її художнього аналізу та класифікації набувають гострої актуальності.

Мета дослідження. Складність досліджень графічного дизайну обумовлено чисельністю його видів, жанрів та стилістичною неоднорідністю. Політичні, економічні, соціальні фактори виявляються в дизайн-графіці значно більшою мірою, ніж в інших видах зображувального мистецтва. Кожна з означених позицій вносить зміни видових параметрів, коректує якісну оцінку цього своєрідного показника масової культури, його класифікаційну систему (складання нових тематичних груп), впливає на оновлення понятійно-термінологічного апарату (лінгвістичне корегування понять), що оновлює «банк» термінів. Проблеми теоретичного осмислення графічного дизайну успадковано від прикладної графіки. При тому, що з ними постійно стикаються автори, в українському мистецтвознавстві належної уваги їм не приділяється. Визначення позицій оціночних критеріїв дизайн-графіки, особливості її класифікації і формування понятійно-термінологічного апарату в історичному контексті розвитку цього виду художньої діяльності в Україні є метою цієї статті.

Аналіз останніх досліджень. Бібліографію українського графічного дизайну за останнє десятиліття збагатили монографії В. Победіна (2001), О. Дербілової (2003), В.Лесняка (2006), В.Шевченка (2007), В.Гальченка (2012). Підготовлені (переважно) викладачами Харківської державної академії дизайну і мистецтв, ці видання підтверджують статус харківського вузу, як провідного в Україні закладу дизайнерської освіти. Але їх формат не передбачав теоретичних висновків. Термінологічна проблема в дослідженнях українського графічного дизайну перманентно піднімається в матеріалах щорічних наукових конференцій харківського форуму «Дизайн-освіта». Однак, публікації на цю тему стосуються переважно дизайну промислового [6:43-45]. Класифікаційні і понятійно-термінологічні аспекти графічного дизайну частково висвітлено в контексті історії української прикладної графіки в дисертаціях львівських науковців Р.Шафран [21],

А. Мельника [10], О. Мельник [11]. Питання критеріїв оцінки графічного дизайну в сучасному українському мистецтвознавстві майже не розглядалось. Виключення складають розвідки однієї з послідовних дослідниць української дизайн-графіки Ольги Гладун [4]. Збірка наукових праць «Нариси з історії українського дизайну», яку було видано Інститутом проблем сучасного мистецтва Національної академії наук України 2012 року ознаменувала, за виразом редактора видання академіка М. Яковлева, «Початок для національної науки етапу філософсько-світоглядного осмислення архетипів проектної діяльності» [15: 4]

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на широке використання терміну «графічний дизайн», його зміст пояснюється, досить приблизно. Якщо взяти до уваги те, що до графічного дизайну традиційно відносять весь широкий спектр діяльності дизайн-графіка, повстає питання структури підготовки спеціалістів у Харківській державній академії дизайну і мистецтв, де художники книги і плаката навчаються на факультеті образотворчого мистецтва, а кафедра графічного дизайну є підрозділом дизайнерського факультету.

Особливості формулювання терміну «графічний дизайн», невизначеність його оціночних критеріїв і пов'язані з тим смислові трансформації базових понять пояснюються інтегральною природою цього виду творчості. В дизайн-графіці комплексно поєднано проектування і мистецтво, раціональність подання інформації і образну візуалізацію ідеї. «Граничне» положення в системі пластичних мистецтв між конструюванням і художністю в графічному дизайні на практиці виявляється значно рельєфніше, ніж в інших видах дизайнерської практики за рахунок постійної, часто достатньо обґрунтованої апеляції до традиційних зображувальних прийомів. Часто терміном «графічний дизайн» об'єднують всю графіку функціонального призначення незалежно від часу і принципів її виконання. В цьому питанні українські дослідники використовують досвід росіян, підсумований у фундаментальній монографії «Графический дизайн в России» [20] Олени Черневич (1939-2007). «Вживлення» з кінця ХХ століття інтернаціонального терміну «графічний дизайн» у професійну і побутову мову спілкування є характерною ознакою часу. Але блискавичне його розповсюдження не означає розуміння суті явища, тому породжує низку питань. Одним з них є правомірність повної ідентифікації продукту прикладної графіки і графічного дизайну. На першому установчому конгресі Міжнародної ради асоціацій з графічного дизайну (ICOGRADA – ІКОГРАДА) у Цюріху 1964 року, було задекларовано появу нової професії і перелічено види робіт, що знаходяться в компетенції графічного дизайнера. В своїй основі перелік співпав із жанрами, які в історії мистецтва традиційно відносили до прикладної графіки. Цей факт обумовив певну тотожність, взаємозаміну термінів «прикладна графіка» і «графічний дизайн» і затвердження критеріїв оцінки

дизайн-графіки на основі образно-стилістичного аналізу графічного твору. В широкому розумінні обидва терміни означають графіку функціонального (службового, супровідного) призначення. Також їх поєднує усталений набір робочих зображувальних інструментів (шрифти, символіка, орнаментика). Однак, на відміну від тих вимог, що демонструвала прикладна графіка, як вид індивідуальної художньої творчості в межах мистецької естетики кожної історичної доби, в графічному дизайні з часом все більше стали цінувати адаптовану в рамках професійних навичок автора зображувальну мову, засновану на теорії інформації, синтактики (структурні відношення між елементами, що створюють естетичний і художній знак), прагматики (комунікативні прийоми), семіотики. Очевидна і лінгвістична різниця між термінами, яку підкреслює головування різних іменників. Так, у першому словосполученні «прикладна графіка», іменником виступає «графіка», другому – головує іменник «дизайн». У першому визначенні «прикладна» наголошує службову функцію всіх тих жанрів, що не є станковими; в другому визначенні «графічний» підкреслює супровідну функцію графіки, використання її специфіки для конкретного виду діяльності – дизайну.

Перші кроки у закладанні теоретичного підґрунтя функціональної графіки відбулися в радянському мистецтвознавстві наприкінці 1920-х – поч. 1930-х роках. На жаль, в порівнянні з тогочасною масштабною полемікою російських апологетів пролетарської культури на сторінках радянської періодики, в Україні публікації на цю тему є поодинокими. Але серед них виділяється унікальна за визначенням теоретичних положень графічного дизайну монографія «Василь Єрмілов», Валеріана Поліщука (1897-1934), яку було видано на початку 1930-х років. В ній автор вперше характеризує прикладну графіку художника В. Єрмілова з абстрактно-конструктивістських позицій інноваційного мистецтва, народженого пролетарською епохою. «Просторове конструктивістичне мистецтво, яке не можна вже й назвати малярством, але яке все ж керується законами, відкритими малярством» [19:21], констатує Поліщук, виділяючи єрміловський графічний продукт з системи жанрів образотворчого мистецтва в самостійну класифікаційну групу. Не зайвим буде нагадати, що Валеріан Поліщук, відомий представник українського поетичного авангарду, мав фахову технічну освіту (був випускником Петроградського інституту цивільних інженерів). Цей факт багато в чому пояснює глибоке розуміння і тих особливостей, що містили в собі конструктивістські рішення виконаних художником завдань промислової реклами, і глобальну роль художника в галузі художнього проектування. В надзвичайно важливій для розвитку теорії українського графічного дизайну роботі через оцінку практичної роботи харківського художника, Поліщук письмово окреслює вимоги, що висувуються до нового виду його творчості. А визначені ним критерії «мінімальними засобами

здобути максимум сили, яскравості й доцільності, а значить і впливу» [19:15] досі не втрачають своєї актуальності. В монографії вперше, констатовано і осмислено в функціональній графіці Єрмілова принцип синестезії (співвідчуття), що є одним з основоположних в сучасному графічному дизайні: «Коли Єрмілов дає абстрактно конструктивну обкладинку, він тоді плямами і лініями передає основну ідею змісту книжки: динаміку розриву, спокій погодженості, захват стрільчастої форми чи боротьбу гострих та деяких (округлих) начал» [19:21].

Характеризуючи зміни у термінологічній лексиці, слід визначити, що адаптований в епоху модерну термін «прикладна графіка» у 1920-і роки було витіснено іншим – «промислова графіка». І не лише тому, що перший стійко асоціювався із «прикладничеством» і станковізмом, як «формами искусства буржуазного» [2:16-21]. Новий термін відображав характерні для часу тенденції втілення в графічній формі комплексних рішень, пов'язаних з процесом виробництва, які і повинні були стати основою системи критеріїв дизайн-графіки.

Формування понятійно-термінологічних визначень і оціночних критеріїв службової графіки у 1950-х роках відбувалось нерівномірно і означилось в рамках окремих жанрів. Найбільш показовим у цьому питанні стали книжкова графіка і плакат, що за станом дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві набули оцінки самостійних видів зображувального мистецтва і такими наразі залишаються. Автономізацію цих жанрових груп прикладної графіки було пов'язано із підкресленою увагою радянського устрою до їх пропагандистських можливостей. Видавнича політика, агітаційна спрямованість образотворчого мистецтва в цілому стимулювала на державному рівні роботу плакатистів і художників-ілюстраторів, матеріально і морально. З 1950-х років вони починають складати своєрідну «касту обраних». Розподіл на «вищі» і «другорядні» жанри в радянському мистецтві нівелював принципи мистецького універсалізму, закладені на рубежі XIX-XX століття і затверджені у виробничому мистецтві 1920-х років. На тлі піднесеної уваги до книги і плаката дослідження інших жанрів прикладної графіки було витіснено на маргінальні позиції, а сам предмет дослідження (особливо це стосувалось рекламної графіки) був навіть не вартий авторства. Її головною характеристикою на довгі часи стає таке визначення як «погана поліграфія». Але ця «біда» не торкалась книгодрукарства «самої читающей страны мира». Не позначилась вона і на виробництві плакатів, які прославляли досягнення радянської країни та величезним тиражем друкувались на високоякісному папері із залученням передових технологій.

Питання якісного оформлення споживчого продукту і його реклами почали активно обговорювати в СРСР з початку 1960-тих років. У зв'язку з державною програмою розвитку легкої промисловості в мистецтвознавчу лексику повертається термін «промислова графіка». Згадують і оцінюють здобутки пролетарського мистецтва 1920-х

років, що було осмислено як теоретичне підґрунтя галузі. Більшість таких матеріалів друкувалось на сторінках всесоюзного журналу «Декоративное искусство СССР». Згодом питання промислової графіки перешли до компетенції спеціалізованого журналу «Тара и упаковка». В 1960-і роки у загальносоюзних мистецтвознавчих колах відбувається навернення і до терміну «прикладна графіка», хоча з додатковим поясненням: «из множества терминов, которыми обозначается рассматриваемая область графики,... термин «прикладная графика» принимается в качестве основного родового определения всей служебной графики, связанной с различными сферами общественного производства и потребления, – пишет известный российский исследователь графики Воля Ляхов, – видовые различия отдельных отраслей прикладной графики определяют их принадлежностью к конкретным видам производственной деятельности: промышленная графика связана с промышленностью, торговая графика – с торговлей и т.д. или конкретной ее функцией и формой общественного воздействия – рекламной, информационной, инструктивной и т.д.. Сочетание этих характеристик может привести к необходимости смещенных терминов: торговая реклама, промышленная реклама и т.д.» [12:107]. Хоча в цей час помітно зростає число публікацій на теми прикладної графіки, в матеріалах столичних авторів гостро бракує системних підходів і оціночних критеріїв. Тематична інформація з республік в радянській мистецькій періодиці зустрічається вкрай рідко. Єдиним автором, що подавав інформацію з України, був львівський мистецтвознавець Григорій Островський (1929-2007). Його короткі нариси мали оглядовий характер: «не все работы равноценны: одни более удачны, другие менее... Доходчивость и простота без примитивности, лаконичность и скромность без лишнего аскетизма... стремление выразить ...образное начало» [16:17]. В цій характеристиці нової упаковки, яка відбувається на основі традиційних художніх критеріїв, продукт розглядається в рамках самостійного виду мистецтва, особливості якого виявляються через ті вимоги, що висуюються промисловістю.

Надзвичайно важливими в 1970-і роки стали розвідки українського історика мистецтва Дмитра Горбачова (нар.1937), що одним з перших у вітчизняному мистецтвознавстві характеризував обкладинки української книги 1920-30-х років, як самостійний вид рекламної графіки, відзначаючи в них відмінні від усталених в мистецтвознавчому аналізі критерії [7]. Питання специфіки і якісної оцінки традиційних зображувальних елементів службової графіки цікавили українського мистецтвознавця-емігранта Вадима Павловського (1907-1984). Він аналізував їх в контексті графічної творчості видатного українського художника-новатора Василя Кричевського. «Для Кричевського важлива була семантика, за допомогою орнаменту він вибудовував у власних графічних роботах символічний зміст... відчував незвичайно експресивну силу, так само абстрактну, як і музика, і так само, як і музика,

спроможну створити певний настрій або висловити його» (17:33). Але ці дослідження довгий час залишались за «залізною завісою» і збагатили українську тематичну бібліографію лише з роками національної незалежності.

Вагомий внесок в теоретичне осмислення графічного дизайну, напрацювання мовної, а, з часом, і письмової практики використання термінів було зроблено художниками – практиками, які зайняли рушійні позиції в реформуванні навчального процесу художньо-промислової освіти, що відбувався в СРСР з початку 1960-х років. В надрах цього процесу формувались специфічні критерії професійної оцінки продукту прикладної графіки. Так, риси осмисленого переходу від оздоблювальних принципів до комплексно-конструктивних завдань простежуються в робочих планах викладача Харківського художньо-промислового інституту Мойсея Фрадкіна. Цю спадщину відомого українського графіка-педагога ще недостатньо досліджено, але вже тепер можна з впевненістю стверджувати, що Фрадкін був на той час одним з перших не лише в стінах спеціалізованого харківського художнього вузу, але і в українському мистецтвознавстві, хто ставив перед собою завдання визначити оціночні позиції мистецького аналізу прикладної графіки. «Вообще практика работы со студентами конструкторского факультета показала, что прикладная графика помогает студенту-конструктору в проектных работах быть предельно скупым и выразительным в поисках формы и экономным, и гармоничным в цвете. Марки (фабричные знаки) у студентов – конструкторов, как правило, острее по выдумке, скупее по форме, чем даже у графиков... И чем лучше у студента работа по конструированию, у него же, как правило, и лучше работа по промышленной графике» (то ли заводская марка, то ли это плакат» [1]. За цими рядками спостережень вбачається важлива риса, яку визначає Фрадкін, як педагог з прикладних дисциплін – необхідний зв'язок між художником-конструктором і художником-графіком, що в-решті-решт характеризує специфічність роботи дизайн-графіка. «Художник-конструктор должен уметь придумать товарный знак... оформить проспект... одностороннюю листовку... развернутый проспект с чертежами, упаковку для бытовых вещей, с учетом экономичности, простоты и красоты, плакат. Это даст полноценного художника, нужного на сегодняшний день производству. Поэтому программу и задания на факультете художественного конструирования, кроме обязательного двухлетнего обучения шрифтам, компоновке отдельных слов, фраз, лозунгов, мы строим с учетом комплексного решения от конструкции предмета, до выше перечисленных заданий по графике. Это, безусловно, расширит кругозор и мастерство студентов сделает их многогранными в избранной ими области. Опыт двухлетней работы целиком подтверждает этот метод».[1] Як бачимо, Фрадкін підкреслює той зв'язок між зображенням і конструкцією, що є характерним для графічного дизайну, і відрізняє його продукт від прикладної графіки.

Питання зображувальної мови графіки функціонального призначення в 1980-і роки залишаються актуальними в професійному середовищі художників, що займаються цим видом художньої практики. «Устойчивая антипатия на графический дизайн объясняется особенностями нашей визуальной культуры – декоративностью и литературностью. Более органично воспринимаются образы, носящие предметно-изобразительный и литературно-сюжетный характер... от этого страдает культура шрифта, самого абстрактного вида искусства... в плакатном решении высоко ценится литературный ход, – писав Андрій Крюков (1923-1997), – один з найавторитетніших в радянські часи художників прикладної графіки, що уособлював в своїй діяльності практика-теоретика, –...художественная традиция противостоит опустошающим тенденциям графического дизайна, выхолащивающим смысл графики до голого информирования... С другой стороны сдерживает при этом освоение позитивных аспектов дизайнерского подхода, без которых сегодня вообще невозможен профессионализм, отвечающий требованиям современности» [10:4]. В цій характеристиці визнається інтернаціональна раціонально-конструктивна основа графічного дизайну, яка переважає образну настільки, що іноді перетворює продукт, навіть виконаний традиційним графічним способом (не враховуюмо фотографію, комп'ютерні технології) в набір знаків, на зразок лінгвістики есперанто (інтернаціональність шрифтів і комунікаційних знаків).

У 1990-і роки в українському мистецтвознавстві питання «національної моделі» [9], дизайну потрапляє в дискусійну площину. «Починаючи з 1990-х років графічний дизайн України попадає у надзвичайно складні умови, – констатує О. Гладун, – з одного боку, у зв'язку з національним відродженням виникає гостра потреба усвідомлення й виявлення власної автентичності, з іншого – посилюються впливи глобалізаційних процесів, що ведуть до уніфікованості графічної мови» [4:113]. Чи означає цей висновок нову проблему в дослідженні графічного дизайну? Якщо погодитись із тим, що графічний дизайн – це супровідна графіка для промислового сектору, основне завдання якої бути зрозумілою на міжнародних ринках, то «знищення усіляких проявів національної своєрідності» [4:113] сприймається як історична закономірність. Тобто, настає час, коли національне поступається інтернаціональним прийомам оформлення максимально-доступної інформації. Але ці висновки стійко врівноважує питання ідентифікації національного промислового продукту, його морфологічних особливостей.

В якісній оцінці похідних графічного дизайну особливо важливими стають теоретико-методологічні висновки термінології дизайну російських дослідників [3]. І хоча вони стосуються переважно промислового дизайну, аналіз таких базових термінів, як «композиція» (художньо-образний тип структури) і «конструкція» (функціональний тип структури), безумовно, може скласти основу мистецтвознавчого аналізу дизайн-графіки. В

характеристиці професійного графічного дизайну слід оцінювати і нові позиції як технічного (фактура, рельєф, простір, обсяг і т.ін), так і психологічного порядку (конфліктність, парадоксальність, навіть скандальність способів висловлення ідеї).

Початок нового тисячоліття ознаменувався особливою увагою до графічного дизайну як комунікативної галузі. Зросло число тематичних публікацій. Серед них на особливу увагу заслуговує видання «Знаки в графическом дизайне», автор якої, Володимир Победін (1918-2006), по-праву займає місце одного з основоположників теорії галузі [18]. Знаковою в плані формування наукової бази графічного дизайну стала монографія професора ХДАДМ Володимира Лесняка «Графический дизайн. Основы профессии» [8]. У цьому виданні, яке містить підсумки багаторічної художньо-педагогічної практики автора, вперше було визначено константи специфічної зображувальної мови дизайн-графіки, які дають підстави для формування критеріїв художньої – ергономічної оцінки цього багатопланового сучасного продукту. Суттєвий внесок у визначення цих питань традиційно вносить технічна еліта. Стаття доктора технічних наук Миколи Яковлева єдина у згаданій збірці «Нариси з історії українського дизайну ХХ століття», що концентрує увагу на особливостях моделювання художніх властивостей творів пластичного мистецтва, які є важливими для дизайну вцілому і визначення критеріїв аналізу дизайн-графіки зокрема [15:72].

Висновки. Очевидна різниця, яка окреслюється в принципах художньої оцінки таких суміжних видів художньої діяльності, як прикладна графіка і графічний дизайн, ставить під сумнів їх синонімічність. З тим, безумовно, слід визнати спадкоємність, яка існує між цими видами художньої творчості. Пограничне становище між мистецтвом і художнім конструюванням обумовлює важливу для теоретичного осмислення графічного дизайну проблему стандартів художньої оцінки, критерії якої досі не мають чіткого визначення. Завдяки колосальним масштабам затребуваності, графічний дизайн виконується із залученням найновіших технічних засобів. В критеріях його оцінки в Україні певний час обмежувались такими «обтічними» характеристиками, як «поганий дизайн» або «якісний дизайн». Показником якості професійного графічного дизайну (а непрофесійну навалу неякісного рекламного продукту також не слід «скидати з рахунку») було дотримання законів зображувального мистецтва – композиції, кольорознавства, прийомів стилізації форми і т. ін. В основу системи якісної оцінки продукту графічного дизайну покладено професіоналізм автора. З тим, наряду з традиційним художнім аналізом і такими важливими категоріями оцінки графіки прикладного призначення, як співвідношення тексту і зображення в рамках композиційної площини, морфології візуального об'єкту, стають, нові оціночні позиції: фактура, текстура, рельєф, об'єм, простір. А також оригінальні прийоми подання інформації – цілеспрямоване, точне виявлення «аргументів корисності».

Для термінологічного осмислення графіки функціонального призначення, що перманентно відбувається у вітчизняному мистецтвознавстві, характерним є існування кількох «проміжних етапів», що ознаменували перехід від зображувальних принципів прикладної графіки до графічного дизайну. Цей перехід окреслився в 1920-х роках, але за причинами політичного порядку його було припинено. Характерною ознакою розвитку графічного дизайну другого проміжного етапу 1960-х років став помітний інтеграційний рух, але стійка традиція «рукотворності», що, незважаючи на оптимізацію 1980-х років, постійно наверхтала графічний дизайн до материнського лона прикладної графіки.

Теоретичне осмислення графічного дизайну в сучасному українському мистецтвознавстві надзвичайно втрачає від невизначеності критеріїв якості продукту, неузгодженості класифікаційної системи, базових термінів і понять, тому ці питання потребують нагальних рішень.

Література:

1. Архів Харківського художнього музею. Мойсей Залманович Фрадкін. 1904-1974. Фонд №15, Опис1, Справ 61, 554од.зб.
2. Арватов Б.И. Утопия или наука?//ЛЕФ. М.:ЛЕФ,1924.-№4
3. Власов В.Г.Теоретико- методологические концепции искусства и терминология дизайна. (материалы от Лары)
4. Гладун О.Графічний дизайн Харкова 1990-х років: до питання пошуків національного виразу//Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.-Х.:ХДАДМ, №3-4.-2003.-№1-2.- 2004.С.113-115].
5. Глинтерник Э.Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России.1880-1980-е гг.С-Петербург, 2001.-360с.
6. Голобородько В.М., Свірко В.О. До проблеми створення термінологічної бази в галузі дизайну і ергономіки.//Дизайн-освіта-2009: сучасна концепція дизайн-освіти України. Матеріали Міжнародної науково-методичної конференції. Ч.1.-Х.:2009
7. Горбачев Д.Е. Обложки и титулы украинской книги 20-30-х годов// Сов. графика 73. – М.: Сов.художник. 1974. – С.146-152.
8. Кафедра графічного дизайну. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.Ред.В.Гальченко.Х.:ХДАДМ,2012.-248с.іл
9. Косів В. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну II пол. ХХст. Канд. дис. Л.:ЛАМ, 2003.-217с.
- 10.Крюков А.Д. Логотипы и товарные знаки начала 1960-х годов в СССР. http://www.cat_red.com/2010/09/13/uifhghj.
11. Лесняк В.И. Графический дизайн. Основы профессии. К.:Біос Дизайн Букс,2009. – 416с.
12. Ляхов В.Н. Прикладная графика./Ляхов Воля Николаевич. Искусство книги.Избранные историко-теоретические и критические работы. -М.:Советский художник,1978.- 221с.ілл.
- 13.Мельник А.І. Українська прикладна графіка кінця ХІХ-першої половини ХХ століття: становлення та утвердження мистецьких констант. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Л.: ЛНАМ,2009.-173с.
- 14.Мельник О.Я. Книжкова графіка Роберта Лісовського в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва ХХстоліття. Дис. Л.: ЛНАМ,2009. – 174с.
- 15.Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Заг.ред. Яковлева М.І.К.:Фенікс,2012. – 256 с.:ілл
- 16.Островский Г.С. Новая упаковка/Декоративное искусство СССР.-1964.-№4
- 17.Павловський В.М. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість.Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1974. – 223с.
- 18.Победін В.А.Знаки в графическом дизайне. Х.: Ранок,2001.-96с.
- 19.Поліщук В. Василь Єрмілов.-Х.: РУХ,1931. – 57с.
- 20.Черневич Е.В. Графический дизайн в России.1900-2000.М.: Слово/Slovo,2008. – 124с.
- 21.Шафран П.С. Теоретична спадщина Володимира Січинського у контексті розвитку українського мистецтвознавства. 1920-1960. Канд. Дис.Л.:ЛАМ, 2001