

Правительство Российской Федерации
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального
образования

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Макарова Марина Дмитриевна

ГРАФИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО СТУДЕНЧЕСКОГО
ТЕЛЕРАДИОКАНАЛА «МОСТ»

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

Старший преподаватель кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

В.А. Азарян

Руководитель теоретической части:

Член союза художников России,

Член международной ассоциации искусствоведов,

Кандидат искусствоведения,

Доцент кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Е.В. Васильева

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Специфика и развитие графических принципов первой половины XX в.	10
1.1. Художественная система и графическая традиция дизайна 1910-1920-х гг. Баухауз	10
1.2. Графические принципы 1920-1930-х гг. Язык и формообразование новой типографики	17
1.3. Графическая система и её особенности 1940-1950-х гг. Швейцарская школа графического дизайна	23
Глава 2. Специфика и развитие графических принципов второй половины XX в. ...	27
2.1. Художественная концепция и графические принципы 1950-1960-х гг. Ульмская школа	27
2.2. Художественная концепция и графические принципы 1960-1970-х гг. Минимализм	35
2.3. Художественная концепция и графические принципы 1970-1980-х гг. Новая волна	38
Глава 3. Особенности формирования телевидения и специфика развития медиа	45
3.1. Телевизионный дизайн как проводник медиа контента	45
3.2. Тв-дизайн и проектирование цифрового медиа-пространства	51
3.3. Цифровой дизайн как пространство для художественных произведений	54
3.4. Художественный медиум: коддинг как форма художественного письма	56
3.5. Тв-дизайн и мобильные технологии: поиск «идеального» восприятия	58
Глава 4. Разработка проекта графического сопровождения для международного образовательного студенческого телерадиоканала «МОСТ»	61
4.1. Разработка концепции для дизайн-продукта	61
4.2. Проектирование графических носителей	63
Заключение	66
Список литературы	68
Приложение 1	88
Обзор развития графических стилей телеканалов в XX-XXI веках	
Приложение 2	104
Визуальные графические аналоги	

Приложение 3137

Основные образцы графического дизайна XX-го века

Введение

Настоящее исследование посвящено проблеме использования визуально-графических принципов и форм информационно транслирующих технологий в системе современного телевидения на примере существующего студенческого телеканала «МОСТ» при университете СПбГУ, а также разработке прототипа сайта онлайн-платформы, формирующего образ и отражающего идею молодёжного тв-канала.

В рамках исследования ставится задача изучить процесс развития дизайн-графики периода XX-XXI-го вв., а вместе с тем, графических аналогов, которые относятся к школам дизайна, сфере телевидения, исследовать изобразительные принципы проектирования графического стиля телеканалов, выявить хронологию их развития с момента появления до нашего времени.

Основная идея работы заключается в разработке концепции, которая в перспективе может быть применена к аналогичным проектам в сфере телевидения. Графическое интерпретирование телевизионного канала в цифровой среде направлено на систематизацию подачи публикуемой информации, а также на дальнейшее улучшение её структуры.

Исследование является актуальным, поскольку предмет исследования не имел отдельно существующей платформы, предназначенной для структурированной подачи информации от лица студенческого телеканала. В то же время, благодаря технологическому процессу XXI-го в. телеканалы с мировым именем, а также отдельные вещательные учреждения стремятся перейти полностью в плоскость цифрового вещания, в том числе, с использованием различных портативных устройств.

Целью исследования является:

- 1) Ознакомление с художественными и графическими принципами искусства XX-го в.
- 2) Исследование феномена телевидения: как средства массовых коммуникаций, как отрасли мировой культуры, в частности художественной и дизайнерской (вторая половина XX-го в.)
- 3) Изучение литературы на заданную тему. Основываясь на полученных знаниях, раскрыть тему исследования.

- 4) Создание концепции и прототипа онлайн-платформы (сайта) для удобной и длительной коммуникации между телерадиоканалом и зрителями.
- 5) Разработка единого визуального языка (графического сопровождения) для студенческого телерадиоканала «МОСТ» с целью расширения целевой аудитории.

Для обеспечения выполнения поставленных целей, был выявлен ряд задач.

Задачи:

- 1) Сбор, изучение и структурирование материала по выбранной теме.
- 2) Исследование основных этапов развития телевидения, в частности, брендинга и айдентики телевизионных каналов.
- 3) Сбор и анализ актуальных примеров графического сопровождения телеканалов (в хронологическом порядке).
- 4) Обзор современных тенденций и графических подходов в дизайне.
- 5) Рассмотрение актуальных принципов дизайн-проектирования.
- 6) Изучение идеологических ценностей школ XX-го в., а также их последующее влияние на формирование и развитие языка современного графического дизайна.
- 7) Систематизация полученных знаний.
- 8) Создание концепции и прототипа онлайн-платформы (сайта), единого графического сопровождения на основе изученного материала.

Объектом исследования является графическая система представления телевизионных каналов, начиная с середины XX-го по начало XXI-го вв.

Предметом исследования является концепция подачи транслирования информации студенческого телеканала «МОСТ», а также принципы проектирования онлайн-платформ для молодёжных университетских каналов в цифровой среде. С точки зрения практики, данная онлайн-платформа разработана с целью способствовать коммуникации между представителями канала и зрителями, студентами СПбГУ, посредством визуальной составляющей. Основной идеей проекта становится наглядное представление того, как с помощью изобразительных средств графического дизайна, и визуализации их в цифровой среде, можно разработать сайт-платформу для студенческого телеканала, тем самым представив его по-новому.

В данном исследовании присутствует задача проанализировать не только графические аналоги (фирменные стили телеканалов в их традиционном понимании), но и рассмотреть актуальные варианты их размещения в XXI-ом в. Поскольку на сегодняшний день цифровое пространство является наиболее благоприятной и востребованной площадкой для проектирования, актуальным будет и сам формат подачи дизайн-проекта в качестве онлайн-платформы.

В теоретической части исследования рассматриваются работы ведущих теоретиков и практиков графического дизайна, изучавших школы дизайна и их художественные принципы XX-XXI-ых вв.; работы в области типографики, истории искусств и дизайна; монографии.

Среди рассмотренных в рамках исследования работ, которые посвящены аспектам формирования и развития визуальной культуры, стоит выделить следующие: Васильева Е.В. «Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века»¹, Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. «Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма»², «Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка», Васильева Е. «Деконструкция и мода: порядок и беспорядок»³, «. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна»⁴, «Принцип объекта / Пространство формы»⁵, «Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка»⁶, Аронов В.Р. «Дизайн в культуре XX-го века»⁷, Ващук О. «Швейцарская школа графического дизайна»⁸, Пол. К. «Цифровое искусство»⁹, Меггс Ф. «История дизайна»¹⁰. Также удалось

¹ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

² Васильева Е.; Гарифуллина (Аристова) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3, С. 43 – 49.

³ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

⁴ Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.

⁵ Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.

⁶ Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4-33.

⁷ Аронов В. Дизайн в культуре XX-го века. 1945-1990. // М.: Д. Аронов. 2013. С. 408.

⁸ Ващук. О. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики: монография. // М. СПбГУ. 2013.

⁹ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

¹⁰ Meggs P. Purvis A. History of Graphic Design. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

ознакомиться с современными работами, такими как: «Типографика в терминах и образах» Кричевского В.Г.¹¹

Приближаясь к разработке практической части проекта, внимание также было уделено теоретическим работам в области типографики, вёрстки, построения модульных сеток и проектирования сайтов для цифровых носителей. Среди работ, которые посвящены теоретическим аспектам типографики и графического дизайна, следует выделить книги Яна Чихольда «Новая типографика. Руководство для современного дизайнера»¹² и «Типографика. Руководство по оформлению» Эмиля Рудера¹³. Также особое внимание было уделено трудам Иоханнеса Иттена, «Искусство цвета»¹⁴ и «Искусство формы»¹⁵, ставшими ключевыми в процессе обучения большинства дизайнеров, архитекторов и художников.

Для работы над концептуальной частью были исследованы работы в области социологии, философии и методологии дизайна. Среди них: «Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования» Г.Н. Лолы¹⁶, «Спекулятивный мир»¹⁷ Рэби Ф., Данн Э., «Галактика Гутенберга»¹⁸ и «Понимание медиа»¹⁹ М. Маклюэна, «Телевидение»²⁰ Ж. Лакана.

На основе исследований, произведённых благодаря изучению перечисленных выше трудов, была создана работа, представленная в нескольких главах диссертации.

В первой главе – «Специфика и развитие графических принципов первой половины XX в.» рассматриваются художественные принципы дизайна первой половины XX-го в. Более подробно рассмотрены процессы и проблемы развития графики на примере главных направлений: школы Баухауз, новой типографики и Швейцарского стиля. В данной части

¹¹ Кричевский В.Г. Типографика в терминах и образах. М.: Власта / Типолигон. 2010. С. 164.

¹² Jan Tschichold. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928.

¹³ Ruder, Emil (2001). Typographie. Verlag Niggli AG.

¹⁴ Itten, Johannes. Kunst der Farbe (Studienausgabe). — Ravensburger, 1990.

¹⁵ Itten, Johannes (1975). Design and form: the basic course at the Bauhaus. New York: Van Nostrand Reinhold.

¹⁶ Лола Г. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. М.: ИПК Берест. 2019. С. 264.

¹⁷ Э. Данн, Ф. Рэбби. Спекулятивный мир. Дизайн, воображение и социальное визионерство. М.: Strelka Press. 2017.

¹⁸ Marshall McLuhan. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. (1st ed.). Toronto: University of Toronto P. 1962.

¹⁹ Marshall McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man (1st ed.). New York: McGraw Hill. 1964.

²⁰ Lacan J. Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment. Éditions du Seuil. 1974.

уделено особое внимание принципам, которым удалось просуществовать до сих пор, оставшись при этом актуальными для графического дизайна. По сути, на их базе созданы стандарты современной дизайн-графики.

Во второй главе – «Специфика и развитие графических принципов второй половины XX в.» рассматриваются принципы и особенности дизайн-графики второй половины XX-го в., влиявшие на развитие графического дизайна, а именно: Ульмская школа, типографика «Новой волны», минимализм. Особое внимание занимает исследование стилей, интегрированных в цифровую среду: работы представительницы «Новой волны» Э. Грейман, а также современное направление flat-дизайн.

В третьей главе – «Особенности формирования телевидения и специфика развития медиа» рассматривается историография телевизионного дизайна, его появление и дальнейшее развитие. Наглядно продемонстрированы примеры различных тв-каналов. Проводится сравнительный анализ каналов с момента их образования до нашего времени. Также внимание уделяется их жанровой направленности, и в зависимости от этого – стилистическим особенностям. Исследуемые телеканалы представлены в виде таблицы в Приложении 1. Более того, в главе рассматриваются дополнительные способы использования цифровой среды, в качестве альтернативного пространства для дизайн-проектирования, такие направления, как: программный дизайн, коддинг, виртуальная реальность. Отдельная подглава посвящена перспективам интеграции телевидения в мобильную среду, где рассмотрены основные технологические аспекты вопроса и графические особенности предполагаемой подачи материала.

В четвёртой главе идёт описание разработки концепции проекта, а также перечислены основные этапы проектирования онлайн-платформы для трансляции студенческого телеканала «МОСТ» с целью дальнейшей практической реализации. Рассматривается также разработка структуры и навигации сайта-платформы, а также процесс создания элементов фирменного стиля канала.

Актуальность данного исследования определяется тем, что подача любого рода информации в 2021 г. является наиболее выигрышной в случае её размещения в онлайн-среде. Таким образом, размещение студенческого телеканала в цифровом пространстве, посредством специально разработанной для этого транслирующей платформы, будет способствовать продвижению и узнаваемости среди потенциальной аудитории, а его заданный ярко выраженный визуальный облик сформирует характерный каналу имидж.

Академическая апробация проекта

Участие в конференциях:

В процессе исследовательской деятельности, под руководством научного руководителя Васильевой Е.В., была написана научная статья, занявшая почётное третье место среди магистерских работ. Статья была представлена с докладом 19-го марта 2021-го г. на научной конференции: Международная научно-практическая конференция «Месмахеровские чтения – 2021».

Организатор: Министерство науки и высшего образования Российской Федерации. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица» (СПГХПА им. А.Л. Штиглица).

Публикации:

Макарова М.: Дизайн и телевидение: интернациональный стиль и проблема минимализма // Материалы Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения». Санкт-Петербург: СПБГХПА, 2021 г. ²¹

(в печати)

В заключении приведены практические и теоретические выводы, касающиеся темы исследования.

²¹ Макарова М.: Дизайн и телевидение: интернациональный стиль и проблема минимализма // Материалы Международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения». Санкт-Петербург: СПБГХПА, 2021 г.

Глава 1. Специфика и развитие графических принципов первой половины XX в.

На рубеже XIX и XX веков происходят значительные изменения в сфере дизайна. Формируется ряд новых художественных течений, пересекающихся друг с другом в идеологических аспектах, которые в дальнейшем положат основание ряду современных явлений и отраслей в области дизайна. Реформы, которые в начале XX-го века привели к синтезу искусств и ремёсел, смогли охарактеризовать данное явление словом «школа». В свою очередь, это понятие даёт начало и характеризует целый ряд развивающихся направлений в дизайне, вплоть до XXI-го века, которые берут своё начало в эпоху индустриального подъёма.²²

1.1. Художественная система и графическая традиция дизайна 1910-1920-х гг. Баухауз

Конец XIX-го века был ознаменован тем, что производство на фабриках широко тиражируемых изделий пагубно сказывалось на их качестве. В то же время спрос на продукцию, выполненную посредством ручного труда значительно возрос. Большим толчком для реформирования художественных принципов промышленного и изящного искусства стала Всемирная выставка 1851 года в Лондоне. Будучи одним из наиболее обсуждаемых событий в области инновационных идей и традиций дизайна, выставка наглядно показала категорическое расхождение между передовыми промышленными технологиями и традиционно сложившимся декоративно-прикладным искусством, а именно несоответствие функционального начала изделия с его художественной формой.²³

После завершения выставки был опубликован ряд статей, одна из которых носила название «Предложения по улучшению национального вкуса в связи с Лондонской промышленной выставкой».²⁴ Её автор, архитектор Земпер, предложил разработать применимую на практике теорию, которая в последствии позволит предотвратить неоправданное разделение искусства на «высокое» и «низкое».²⁵

²² Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство - XXI век, 2008.

²³ Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.

²⁴ Kirsten Baumann. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag. 2007.

²⁵ Земпер Г. Практическая эстетика. Вступительная статья «Эстетические взгляды Г. Земпера» и комментарии В. Р. Аронова. М.: Искусство, 1970.

Тем временем в Германии также происходят события, напрямую связанные с вопросом трактовки «идеи формы», конструктивным и утилитарным качеством изготавливаемой продукции²⁶. Сперва в 1906 году проходит III Немецкая выставка художественных ремёсел в Дрездене. На ней представлены совместные работы архитекторов-проектировщиков и мастеров-ремесленников. Такой тандем становится примером качественного массового производства изделий. Работы, представленные на выставке, послужили ярким примером утилитарности.

Годом позже, в 1907 году, происходит слияние Мюнхенских соединённых мастерских с Дрезденской мастерской художественных ремёсел. Это приводит к возникновению нового объединения – Немецкого Веркбунда, германского производственного союза – объединения художников, архитекторов, ремесленников. Первым руководителем союза стал немецкий архитектор Теодор Фишер. Среди участников Немецкого Веркбунда также были: Петер Беренс, Йозеф Хоффман, Бруно Пауль, Йозеф Мария Ольбрих, Вильгельм Крайс.²⁷

Своей основной целью участники движения Немецкого Веркбунда считали совмещение идеи рационального промышленного производства с идеей творчества как такового. У каждого из участников были собственные взгляды на стоявшую перед ними проблему. Тем не менее, их всех объединяла одна задача – повышение художественного качества продукции, издаваемой с помощью промышленного производства. Они создавали образцы мебели, ткани, придавая им простые и лаконичные формы, обусловленные отсутствием декора, оправданные с функциональной и эстетической точки зрения. Высококачественное исполнение работ заключалось не только в добротных материалах, идеальном исполнении, но и в тщательном продумывании их использования по назначению.

Активное развитие промышленности, быстрый технико-технологический процесс сделали страну одной из крупнейших развитых держав.²⁸ Начиная с 1912 года, продукция Немецкого Веркбунда активно экспонируется на выставках, ставших демонстрацией новых художественных идей. Они проходили во Франции, Бельгии и США. В 1914 году ещё одна масштабная для союза выставка проходит в Кёльне. На ней были представлены предметы

²⁶ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

²⁷ Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство - XXI век, 2008.

²⁸ Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. — Москва: Архитектура-С, 2006. С.370.

домашнего быта, серия мебели для вагонов поездов и прочее. Кроме того, на выставке были выставлены архитектурные макеты таких мастеров как Вальтер Гропиус (Фабрика из стекла и металла) и Бруно Таут (Стеклянный павильон).

Следующим этапом становления немецкого дизайна после Немецкого Веркбунда принято считать Баухауз – высшую школу строительства и художественного конструирования. В 1919 году в Веймаре Вальтер Гропиус, немецкий архитектор, объединяет Великогерцогскую высшую школу изящных искусств вместе с Великогерцогской школой художественных ремёсел, основанную бельгийским художником и архитектором Анри ван де Велде. Фактически, это произошло в период, когда послевоенная Германия прибывала в индустриальном упадке, в следствии чего большинство действующих художественных мастерских были вынуждены прекратить своё существование. Таким образом, Баухауз являет собой новообразованную школу дизайна, архитектуры, изобразительного и прикладного искусства.

Немецкая школа Баухауз сыграла ключевую роль в формировании образа искусства XX-го века с дальнейшим влиянием на формирование и развитие последующих направлений в сфере архитектуры, искусства и дизайна.²⁹

Подобно Веркбунду школа Баухауз ставила перед собой задачу синтезировать в одно целое промышленность и искусство. Гропиус определял Баухауз как «всеобъемлющую систему», в которой «теоретическая работа художественной академии должна сочетаться с практикой школы искусств и ремёсел». Фактически, Баухауз вырос из движения «Искусств и ремёсел»³⁰.

Гропиус писал: «Джон Рёскин и Уильям Моррис в Англии, ван де Вельде в Бельгии, Йозеф Мария Ольбрих, Петер Беренс и другие в Германии, и наконец, Немецкий Веркбунд заложили фундамент воссоединения творческих искусств и индустриального мира.» Таким образом, главным стремлением движения являлось противопоставление эстетики историзма массовому производству. Баухауз ставил перед собой задачу повысить

²⁹ Lynton N. Futurism // Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism. London: Thames & Hudson, 1994.

³⁰ Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин Х. Д., Джослит Дэвид Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм, М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

социальную ответственность художников, дизайнеров и архитекторов, а также улучшить культурный аспект жизни немецкого общества³¹.

«Создадим же новую гильдию ремесленников без классовых различий, которые воздвигают барьеры высокомерия между ремесленником и художником.» - писал Гропиус в Манифесте Баухауза, 1919 г. Он считал, что нет никакой разницы между художником, скульптором, архитектором и ремесленником, а потому все должны последовать этому примеру и обратиться к ремёслам.³² В том же году Гропиус принял на работу в школу троих преподавателей: Йоханнеса Иттена, Лионеля Файнингера и Герхарда Маркса. Однако, наиболее известные представители школы появились в ней к моменту второй волны назначений.³³ Это был Оскар Шлеммар, занявший в 1920-ом году должность мастера по скульптуре, а позднее – театру. Также он выполнял настенные росписи. Вместе со Шлеммаром в Баухауз пришёл Клее, а чуть позже, в 1922 году – Кандинский. В 1923 году к ним присоединился Ласло Мохой-Надь. Это привело к тому, что изначальные экспрессионистские настроения школы начали конфликтовать с конструктивистскими тенденциями. Тем не менее, все художники Баухауза будучи модернистами, ставили для себя изначальной целью выявить первоосновы любых художественных форм, материалов и процессов. Это стремление и стало определяющим для школы, а также для всех последующих учебных заведений, созданных по её образцу³⁴.

Необходимо подробно рассмотреть образовательную программу школы. Первый курс, вводный или подготовительный, являлся обязательным для всех студентов. Он проходил под руководством немецкого художника Йоханнеса Иттена, который в свою очередь считал, что будущим художникам, архитекторам и дизайнерам необходимо как можно больше взаимодействовать с материалами, формами и цветами.³⁵ Методика обучения Иттена являлась своего рода новаторством и носила название «форкурс», призванный помочь обучающемуся определиться в выборе своей дальнейшей творческой деятельности. По наставлению преподавателя на подготовительный курс принимались все желающие, не зависимо от уровня их подготовки. Форкурс длился всего семестр. От

³¹ Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству, Искусство - XXI век, 2008.

³² Kirsten Baumann. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag. 2007.

³³ Lynton N. Futurism // Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism. London: Thames & Hudson, 1994.

³⁴ Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин Х. Д., Джослит Дэвид Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм, М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

³⁵ Иттен Йоханнес. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000.

студентов требовалось изучение законов колористики и форм, а также выбор материалов, представлявших для них интерес.³⁶

В каждой мастерской студентов обучали работе с конкретным материалом: деревом, металлом, глиной, камнем, тканью. Курс был обязательным и включал в себя изучение инструментов, теорию цвета, а также умение анализировать живописные структуры работ старых мастеров.³⁷ Кроме этого, студенты обучались особым дыхательным упражнениям и медитации. Помимо этого, учащиеся проходили курс художественной грамоты, где им приходилось двигаться и танцевать в хаотичной манере. Этот опыт им был необходим для того, чтобы научиться на бумаге изображать движение и ритм объектов.

«Чтобы развить чувство единства форм, я давал шрифтовые упражнения, предлагая поработать над шрифтом и различными формами, используя принципы квадрата, треугольника и круга» - писал о своём образовательном методе Иттен.³⁸

В 1922 году у курса сменился преподаватель. Теперь им был Ласло Мохой-Надь. Многое поменялось. На место медитативных практик, работы с природными материалами пришёл новый способ конструктивистского анализа изображений. Мохой-Надь имел инженерное мышление и активно восхвалял машинное производство, так называемый «дух эпохи». Вместо рисунков и шрифтовых композиций он делал фотографии и фотограммы, полученные путём манипуляций с изображаемыми предметами и светочувствительной бумагой.

Другой не менее важной дисциплиной был курс дизайна, который совместно вели Василий Кандинский и Поль Клее. Во время проведения своих занятий они основывались на теории философа Джона Дьюи, а именно – «обучение через процесс делания». Для Клее теория всегда следовала из практики, и его девиз звучал как «интуиция, дополненная исследованием». Исходя из этого, он побуждал своих студентов художественное мышление путём аналитических процессов – искать формы, «предпосылки видимого»³⁹. Подобно Кандинскому, Клее также начинал процесс обучения с элементарного – точки и линии, которые, по его мнению, могли играть пассивную, активную или нейтральную роль. Он даже дал определение подобному явлению – «линия, которая вышла на прогулку». Из этого также следует, что Клее ставил композиционную гармонию выше всего. Также в свою

³⁶ Torsten Blume, Burghard Duhm: Bauhaus.Bühne.Dessau – Szenenwechsel. edition bauhaus, Band 21. Jovis, Berlin 2008.

³⁷ Kirsten Baumann. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag. 2007.

³⁸ Иттен Иоханнес. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000.

³⁹ Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин Х. Д., Джослит Дэвид Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм, М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

очередь считал и Кандинский. По этой причине общность взглядов позволила двум художникам работать совместно. Наиболее удачной моделью абстрактного искусства они считали музыку.

Лекции, которые вёл Кандинский, были сфокусированы на аналитических аспектах, а также на психологическом воздействии цвета в рисунке.⁴⁰ Своих студентов он призывал уметь абстрагироваться от объекта, который они изображали. Сперва необходимо было привести натюрморт к простой и ясной форме, после чего зафиксировать эту форму в рисунке, и наконец, исходя из этой формы, выстроить напряжённую абстрактную композицию. Таким образом, опыт практической работы считался необходимым в случае прохождения обучения в школе Баухауз. Такого же принципа продолжает придерживаться большинство современных школ искусств и дизайна по всему миру⁴¹.

Второй курс под руководством Василия Кандинского был посвящён теории цвета.⁴² В основе курса существовали цветовые оппозиционные закономерности: жёлтый, как тёплый и расширяющийся, и синий, как холодный сжимающийся цвет. Подобным образом художник трактовал движение линий: вертикаль была тёплой, в то время, как горизонталь была холодной. Подробно он описывал данные понятия об общих сведениях композиции в своих трудах.

Более того, Кандинский организовал проверочное задание для своих коллег из Баухауза. На бумаге были изображены контурные фигуры – круг, квадрат и треугольник. Необходимо было заполнить краской каждый из этих предметов. Согласно утверждениям художника, правильным решением было закрасить треугольник жёлтым цветом, квадрат – красным, круг – синим.

После подготовительного курса, студенты переходили на второй курс, где у них появлялась возможность выбора одного или нескольких основных предметов. Продолжительность курса составляла три года. Их обучали ведущие художники и специалисты. Также процесс обучения включал в себя посещение различных мастерских: производство мебели, резьба по дереву, живопись по стеклу, печатное и переплётное дело, керамика, ткачество, театр. Василий Кандинский возглавил мастерскую живописи,

⁴⁰ Volker Wahl: Die Adressen der Bauhausmeister in Weimar 1919 bis 1926. In: Beiträge zur Weimarer Geschichte 2020, hrsg. von Axel Stefek, Weimar. 2020, S. 21–30, hier S. 26.

⁴¹ Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству, Искусство - XXI век, 2008.

⁴² Torsten Blume, Burghard Duhm: Bauhaus.Bühne.Dessau – Szenenwechsel. edition bauhaus, Band 21. Jovis, Berlin 2008.

витражную мастерскую – Поль Клее, мастерскую обработки металла – Ласло Мохой-Надь. Швейной мастерской руководила Гунта Штёльцль – одна из немногих женщин-преподавателей в школе Баухауз.

По окончании основного курса за студентами оставалось право поступать на третий курс или же работать, выполняя заказы для Баухауза и локальных предприятий.⁴³

По сути, с основанием Баухауза, в современной истории искусств произошёл поворот в области преподавания – от доиндустриального ремесла в сторону промышленного дизайна. Эта идея уже была заложена к моменту открытия школы в Манифесте 1919-го года, написанного Гропиусом.⁴⁴ Позднее, в 1923 году, он выпустил новый теоретический труд, «Искусство и технология: новое единство», приуроченный к открытию первой выставки школы Баухауз. Декларация предназначалась для иллюстрирования нового подхода в искусстве. Это свидетельствовало и о плавном переходе школы от средневекового ремесленного представления к более новому, свойственному индустриальной эпохе.

Гропиус отмечал, что участие машины открыло больше горизонтов в работе с новыми материалами и конструкциями, с новыми, ранее неизученными эффектами, формами и сочетаниями. Произведения Баухауза можно охарактеризовать как художественный поиск в формах, цвете, решениях конструкций. В конечном итоге, школа утвердила машинное производство как главенствующее, а в дальнейшем и вовсе противопоставила его ремесленному.⁴⁵ Именно деятельность и философия школы Баухауз стала заключительным этапом, определившим дальнейший путь развития дизайна, а также положил конец борьбе машины и искусства.⁴⁶ Деятельность школы получила признание не только на территории Германии. Благодаря проводимым школой выставкам, издаваемым книгам и публикациям её преподавателей и учащихся, она активно распространилась за пределы страны.⁴⁷

⁴³ Torsten Blume, Burghard Duhm: Bauhaus.Bühne.Dessau – Szenenwechsel. edition bauhaus, Band 21. Jovis, Berlin 2008.

⁴⁴ Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935. — 112 p.

⁴⁵ Kirsten Baumann. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag. 2007.

⁴⁶ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

⁴⁷ Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935. — 112 p.

1.2. Графические принципы 1920-1930-х гг. Язык и формообразование новой типографики

Главным двигателем художественного процесса в контексте современного искусства, архитектуры и, в частности графического дизайна, стала выставка «Современная архитектура: Международная выставка», организованная Филипом Джонсом в нью-йоркском МоМА 1932 году.⁴⁸ На ней был продемонстрирован ряд проектов, которые стали наиболее выразительным примером нового «международного стиля». Годом позже была издана книга кураторов выставки, Джонсона и Хичкока – «Международный стиль: архитектура после 1922 года».⁴⁹

В дальнейшем на развитие стиля повлияли архитектурные проекты, созданные такими мастерами, как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван де Роэ.⁵⁰ Ярким примером архитектурного проекта международного стиля является здание обувной фабрики «Фагус» Гропиуса, также здание Баухауза в Дессау, спроектированное совместно с Адольфом Мейером. Их характерными конструкциями были стальные конструкции, стеклянные стены, высокие и узкие окна.

Также огромное влияние оказала преподавательская деятельность Гропиуса, сначала в Баухаузе, а позднее – Гарвардском университете США. Одной из основных идей международного стиля было использование промышленных стратегий с целью создания более высокого уровня жизни в условиях новой социальной экономической среды. Таким образом, распространению стиля отчасти поспособствовал массовый переезд европейских архитекторов в США.

Международный стиль, или как его ещё называли – интернациональный, занял особую нишу в качестве направления графики. Фактически, всё ведёт к тому, что визуальный графический облик, сформированный под влиянием интернационального стиля, идей Джонсона и Хичкока, основывается на использовании плоскостных геометрических форм, математической упорядоченности и пропорциональности.⁵¹ Эти приёмы были характерны также для русского конструктивизма и для немецкого Баухауза.

⁴⁸ Grassnick M. Die Architektur der Neuzeit. Wiesbaden 1982. 244 s.

⁴⁹ Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. London: Thames and Hudson, 1980. 424 p.

⁵⁰ Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 — 1965. New Haven: Yale University Press. 2006. 272 p.

⁵¹ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: Der internationale Stil – 1932. Vieweg, Braunschweig 1985.

Собственно вопрос об утилитарности форм и о важности функционального подхода возник именно тогда.⁵²

Стоит отметить, что данные принципы прослеживались в работах таких мастеров, как Л. Мохой-Надь и Я. Чихольд в 20-е годы XX-го века.

В 1923 году Л. Мохой-Надь опубликовал статью под названием «Современная типографика: цель, практика, критика», (*Zeitgemässe Typographie. Ziele, Praxis, Kritik*). Позднее эта статья переиздавалась под другими названиями. Главная идея художника заключалась в том, что типографика должна представлять собой, в первую очередь, инструмент коммуникации, исходя из чего, ей следует быть предельно ясной.⁵³

Вместе с тем было принято решение заменить иллюстрации в печатных изданиях на фотоснимки. Считалось, что это способствовало улучшению восприятия информации, а также производило на читателя эффект достоверности.

Ранее фотографии зачастую компоновались без модульной сетки. Причиной этому было элементарное неумение дизайнеров. В случае, если дизайнер сотрудничал или выполнял роль фотографа, он мог подготовить свои фотографии для макета самостоятельно: для этого было необходимо нанести модуль на объектив камеры. Таким образом, снимки делались в соответствии с нанесённой сеткой.⁵⁴

Следующим человеком, решившимся на реформирование типографики, стал немецкий типограф Ян Чихольд. На протяжении всей своей творческой деятельности он прибывал в поиске совершенных графических форм с целью решить задачу удобства чтения. Ещё в период своего обучения в Академии графики города Лейпцига, идейным вдохновителем Чихольда была школа Баухауз, декларирующая конструктивистские и функционалистские взгляды.⁵⁵

В 1925 году вышла первая на тот момент печатная статья Яна Чихольда «Элементарная типографика». В ней автор сформулировал новые принципы художественных практик XX-го века. Ориентирным вдохновителем для него стала

⁵² Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

⁵³ Moholy-Nagy, Laszlo. "Zeitgemässe Typographie. Ziele, Praxis, Kritik." *Offset: Buch und Warbekunst* 7 (1923): 375-85.

⁵⁴ Müller-Brockmann J. *Grid Systems in Graphic Design*. Salenstein: Verlag Niggli, 1968. 176 p.

⁵⁵ Meggs, Philip B. *History of Graphic Design* (1998. John Wiley & Sons). 140p.

базельская выставка, проходившая двумя годами ранее. Она несла в себе новые модернистские идеи.⁵⁶

На выставке Чихольду удалось познакомиться с работами таких мастеров как: Г. Байер, Ю. Шмидт, Л. Мохой-Надь, О. Шлеммар, Э. Лисицкий. Проникшись работами своих современников, он сделал соответствующий вывод об актуальном положении типографики, а точнее – о необходимости её реформирования. Он считал, что главная задача типографики – это умение логично и быстро донести необходимую информацию с помощью элементарных подручных средств.

Следующим шагом стал выход книги Яна Чихольда «Новая типографика: руководство для современных дизайнеров» в 1928 году. В ней автор дал подробное описание основным аспектам новой типографики.⁵⁷ Первое – это ясность, необходимая для быстрого восприятия большого объёма текстовых блоков. К тому же – экономия времени. Второе – типографическая асимметрия, так называемый новый канон типографики, необходимый в случае расставления акцентов между текстом и фоном. И наконец, третье – отказ от орнаментики, всевозможных вариаций брускового шрифта – для визуальной чистоты. Считалось, что визуально ясная графика является уходом от средневековых традиций и выражением современного духа прогресса. Иными словами, залогом хорошей типографской работы стала предельная простота и функциональность.⁵⁸

В своём труде Чихольд писал: «Из основных классических шрифтов или их современных вариаций нужно выбирать как можно более продуманно и осторожно... Рисунок хорошего наборного шрифта благороден, он радует глаз и успокаивает взгляд. Контраст между основными и соединительными штрихами букв должен быть умеренным и гармоничным.»⁵⁹ Ведь по сути, основная причина проблем, связанных с типографическим дизайном – это отказ от традиций и конвенций. Чтение даётся легко только в том случае, когда соблюдены все общепринятые соглашения о форме букв и композиции.

⁵⁶ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Издательство «Прогресс», 1974. 391 с.

⁵⁷ Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. 238 p.

⁵⁸ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

⁵⁹ Чихольд Я. Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении / Пер. с нем. В. В. Лазурского и др. М. : Книга, 1980. 242с.

Чихольд также занимался разработкой стиля для английского книжного издания Penguin Books, который в свою очередь, зарекомендовал себя как выразительный, отличающийся особой чёткостью, метод. Подразумевалось, что любая книга, в современном её понимании, выполняет самые разные задачи, что отражается на структуре используемых в ней модульных сеток и характере их рисунков.⁶⁰ Таким образом, книги, содержащие в себе тексты, учебные пособия, требуют обновлённого подхода к изобразительным средствам и новых форм. В свою очередь, если книга является серийным изданием, она должна иметь либо единую сетку, либо сетку, которая будет соответствовать стилю серии, учитывая все надлежащие особенности конкретного издания.⁶¹

Необходимо было учитывать, что любое типографическое оформление обязывает к решению следующих задач: в каком отношении находится один элемент к другому, какое соотношение между собой имеют несколько шрифтовых кеглей, как влияет вид и качество краски на массу набора текста.⁶² Точность решения перечисленных проблем во многом определяла эстетический вид произведения печати, а также его формальные и функциональные качества.⁶³

Свои статьи Ян Чихольд иллюстрировал работами таких выдающихся мастеров, как: Э. Лисицкий, Л. Мохой-Надь, К. Швиттерс и Г. Байер. Таким образом, он уделил особое внимание художественным канонам авангардного искусства. В них была ярко выражена приверженность элементаризму в качестве материала построения форм.⁶⁴

Подобно тому, как художественные заслуги супрематизма, неопластицизма и другие авангардные художественные направления были подвергнуты пересмотру и систематизации в последовавшем «конкретном искусстве», также были цивилизованы схематизм и особая брутальность конструктивистской типографики. Новая типографика обрела обновлённую, более прочную структурную основу.⁶⁵

Стоит обратить внимание на то, что своё рационалистическое видение Чихольд формировал, основываясь на работах и других дизайнеров. Например, австрийский

⁶⁰ Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design. Salenstein: Verlag Niggli, 1968. 176 p.

⁶¹ Херлберт А. Сетки. Модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг. Перевод с английского. Книга. Москва, 1982. 387с.

⁶² Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

⁶³ Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design. Salenstein: Verlag Niggli, 1968. 176 p.

⁶⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Издательство «Прогресс», 1974. 391 с.

⁶⁵ Рудер Э. Типографика. Перевод с немецкого. Книга. Москва, 1982.

типограф – Герберт Байер, работавший в школе Баухауз в Дессау. Одной из его наиболее значимых разработок был шрифт Universal, который воплотил в себе идеи того времени.

Байер стал новатором, пойдя на крайне решительный шаг – отказ от прописных букв. Он считал, что этот подход должен способствовать сокращению времени набора текста и расходов бумаги. Однако, вместе с мнимым удобством, данная практика стала причиной определённых неточностей., которые были связаны со спецификой немецкого алфавита.⁶⁶ Исходя из этого, пренебрежение прописными литерами было попросту нежелательным. Таким образом, описанный выше опыт можно считать скорее экспериментом.⁶⁷

Английский исследователь Герберт Спенсер в своей книге «Пионеры современной типографики» писал: «...уже к концу 20-х гг. она (новая типографика) вошла в новую и отличную от прежней фазу развития, отмеченную скорее консолидацией, чем поиском и новаторством».⁶⁸

Известно, что ещё со времён Гутенберга в искусстве типографики соблюдались определённые каноны при оформлении печатных изданий. Они затрагивали далеко не только размеры шрифта, межстрочные и межбуквенные расстояния. В целом, это безусловно предопределяло насколько удачным будет книжный разворот. Однако главенствующую роль играла сетка, проектирование страниц согласно золотому сечению. Образцы такого подхода всегда отличались наивысшей степенью пропорциональности и эстетичности.⁶⁹

Фактически, подход Яна Чихольда был сформулирован и взращён под влиянием главных теоретиков искусства. Их взгляды были выдвинуты на художественную сцену Европы в период 1920-х гг. Позже это способствовало организации ряда выставок и дальнейшему распространению идей Новой типографики.

«Выставка Новой типографики» (Ausstellung neue Typographie) 1927-го года была организована с целью явить миру новые средства графического дизайна. Экспозиция зарекомендовала себя хорошо. Новую типографику сравнивали с современной архитектурой, её стремлением к функционализму, объективности и минималистичности в своём проявлении.

⁶⁶ Рудер Э. Типографика. Перевод с немецкого. Книга. Москва, 1982.

⁶⁷ Whitford, Frank, ed. The Bauhaus: Masters & Students by Themselves. London: Conran Octopus, 1992, p. 267.

⁶⁸ Herbert Spencer. Pioneers of modern typography. Lund Humphries Publishers, London, 1969. 427p.

⁶⁹ Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design. Salenstein: Verlag Niggli, 1968. 176 p.

В 1928 году в свет вышла книга Яна Чихольда «Новая типографика: руководство для современных дизайнеров». В ней были чётко сформулированы принципы Новой типографики.⁷⁰ Во-первых, это была ясность – условие, необходимое для быстрого восприятия большого количества текста и экономии времени. Во-вторых, типографическая асимметрия – необходимость в случае расставления акцентов между текстом и фоном. В-третьих, отказ от орнаментальных шрифтов – в целях удобства прочтения и визуальной чистоты. Также считалось, что визуально ясная графика значительно больше выражает прогрессивный дух.⁷¹

Немаловажным фактором современной типографики можно было считать использование цветов, а точнее – преимущественно одного цвета в качестве фоновой заливки. Такой приём позволял быстрее сконцентрироваться и облегчить процесс чтения текста.⁷²

Развитие наборных технологий повлекло решительный пересмотр критериев графического качества и вместе с тем восприятия наборных шрифтов.⁷³ К примеру, утверждение о том, что технический процесс безапелляционно ведёт к упрощению и все последующие рассуждения на эту тему нуждаются в решительной оговорке.

Джозеф Скорсоне писал по этому поводу: «Эта новая электронная техника помогает решить проблему, вставшую перед Гутенбергом при попытке гравирования его первой типографской азбуки. Его первая наборная касса включала 290 различных литер, лигатур, аббревиатур... По мере развития технологии печати объём кассы наборщика убывал, поскольку неудобно и неэкономично иметь столь широкий ассортимент лигатур... С внедрением электронной техники объём наборной азбуки более не представляет проблемы, поскольку в памяти компьютера можно хранить бесконечное количество литер и лигатур».⁷⁴

В 1933 году Ян Чихольд вместе с семьёй вынужденно покидает Германию и переезжает в Швейцарию. Там же он публикует третью по счёту теоретическую работу «Полиграфическое оформление», (*Typographische Gestaltung*). В ней автор решительно

⁷⁰ Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. 238 p.

⁷¹ Meggs, Philip B. History of Graphic Design (1998. John Wiley & Sons). 140p.

⁷² Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design. Salenstein: Verlag Niggli, 1968. 176 p. 19.

⁷³ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Издательство «Прогресс», 1974. 391 с.

⁷⁴ Scorsone J. Ligature design for contemporary technology. – The journal of typographic research, 1970, no.1, p. 39.

меняет свои взгляды. Отказавшись от предшествующих утверждений, он пишет о том, что в принципах Новой типографики был допущен ряд ошибок, а тотальное упрощение и вовсе не передаёт дух времени. Таким образом, Ян Чихольд вернулся к «традиционным» представлениям о типографике.⁷⁵

1.3. Графическая система и её особенности 1930-1940-х гг. Швейцарская школа графического дизайна

В период Второй Мировой войны искусство Швейцарии обрело консервативный характер. Близкая территориальная расположенность, общий язык и ментальная схожесть Германии и Швейцарии активно и положительно способствовали культурному синтезу этих двух стран. По сути, это стало отправной точкой для появления Швейцарской школы графического дизайна.⁷⁶

Период с конца 1920-ых – начала 1930-ых гг. в Швейцарии был ознаменован циклом выставок, посвящённых графическому дизайну. Фактически, благодаря выставочному движению уже к середине 1930-ых гг. страна предстала обновлённым центром формирования и развития идей Новой типографики, объединив в себе принципы модернистского искусства и графического дизайна. В 1927 году в Базеле состоялась первая выставка, «Новая типографика», (*Die neue Typographie*). На ней были представлены работы немецких и швейцарских мастеров. Одним из ключевых событий для Швейцарской школы стала выставка 1929-го года в базельском музее ремёсел – «Баухауз Дессау».⁷⁷ На ней демонстрировались работы студентов школы Баухауз, среди которых были Макс Билл и Тео Баллмер.⁷⁸ На их плакатах наглядно считывались конструктивистские тенденции, которые были так присущи Баухаузу.

Также в 1929 году имела место быть «Русская выставка» советских конструктивистов Э.Лисицкого, Г.Клуциса, С.Телингатера и других. В след за этим, в 1930 году, в Швейцарии прошла более масштабная выставка – «Новый дизайн рекламы», (*Neue Werbegraphik*), организатором которой стал Ян Чихольд.

⁷⁵ Tschichold J. *Typografische Gestaltung*. Benno Schwabe & Co., Basel 1935., 112 p.

⁷⁶ Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 — 1965*. New Haven: Yale University Press. 2006. 272 p.

⁷⁷ Frampton K. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980. 424 p.

⁷⁸ Bill M. *Funktion und Funktionalismus*. Schriften 1945—1988. Bern: Benteli, 2008. 208 c.

В 1933 году в Швейцарии были организованы сразу две большие выставки: «Искусства плаката Базеля», (Baseler Plakat-Kunst) и «Международная выставка плаката», (Internationale Plakat Ausstellung). Это стало наглядным показателем приверженности швейцарских мастеров идеям Новой типографики.⁷⁹

Одним из наиболее популярных творческих объединений того периода была группа конструктивистов Zurich Konkrete. Руководителем группы был архитектор и дизайнер Макс Билл, бывший студент школы Баухауз.⁸⁰ Колоссальное влияние на него произвело творчество Лё Корбюе (Международная выставка художественной промышленности в Париже, 1925). Билл также обращался к теоретическим трудам, в частности к труду Тео ван Дусбурга – «Манифест конкретного искусства». Работая в Цюрихе, Макс Билл развивал свою творческую деятельность в качестве архитектора, художника, скульптора и теоретика искусства. Он брал за основу идеи об абсолютной ясности, закономерности и математической точности в сочетании с экономией.⁸¹ Неизменным также оставался поиск «хорошей формы».⁸²

В 1935 году Билл вместе с немецким дизайнером Вальтером Кёхом оформили экспозицию Совета по туризму на Международной выставке в Брюсселе. А в 1936 году дизайнер был удостоен золотой медали за успешно спроектированный дизайн швейцарского павильона на миланской Триеннале декоративного искусства.

В 1937 году прошла выставка «Конструктивисты», (Konstruktivisten), ставшая в полной мере олицетворением поддержки абстрактного искусства. В качестве афиши к выставке был использован плакат Яна Чихольда.⁸³ В нём наглядно демонстрировались характерный лаконизм и геометрия. Участниками выставки стали не только конструктивисты, как было заявлено в названии, но и представители художественных течений кубизма и неопластицизма. В этот список вошли следующие художники: Э.Лисицкий, Л.Мохой-Надь, П.Мондриан, В.Кандинский, Т. ван Дусбург и многие другие.

⁷⁹ Ващук О. А. Швейцарская школа графического дизайна: генезис, основные этапы развития // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. — 2009. — № 2. — С. 107-113.

⁸⁰ Styles K. Max Bill: Elective Infinities // Art in America. – 1975. – № 3. – P. 69.

⁸¹ Bill M. Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945—1988. Bern: Benteli, 2008. 208 p.

⁸² Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

⁸³ Tschichold J. Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie. Basel: Birkhäuser-Verlag, 1975. 215 s.

Общественность демонстрировала большой интерес к современному дизайну. Этот факт повлиял на распространение Швейцарского стиля на многие сферы жизнедеятельности, в том числе на бизнес и рекламу.⁸⁴ В 1938-ом году была организована выставка «Деловая полиграфия вчера и сегодня», (*Amtliche Drucksachen in Vergangenheit und Gegenwart*). На ней были представлены различные формы печатного производства: фирменные бланки, документация, визитные карточки, сертификаты, разработанные мастерами: Т. Баллмером, Г. Эйденбенцем, Я. Чихольдом.⁸⁵

Таким образом, период 1930-1940-ых гг. ознаменовал себя, как активный выставочный процесс. Он позволил расширить творческие горизонты, приобрести практические и теоретические познания, способствовал обмену опытом между дизайнерами Швейцарии, Германии, Голландии и России. Швейцарскому стилю удалось сформировать свои принципы, тем самым закрепив их и в последующем десятилетии.⁸⁶

Популярным средством визуальной коммуникации для Швейцарской школы стал плакат. Этот графический носитель позволил охватывать более широкую аудиторию. Наиболее выразительные плакаты зачастую использовались в коммерческих целях. Это могла быть реклама продуктов, медикаментов или туризма, а также банкноты, дорожные знаки, паспорта. В качестве примера можно привести работы таких выдающихся дизайнеров, как Эмиль Кардино, Никлаус Штеклин, Герберт Леупин, Ганс Эрни, Отто Баумер. Каждый из них стремился создавать лаконичные типографические композиции, сохраняя при этом формальные характеристики швейцарского стиля.⁸⁷

Для Швейцарского стиля характерна работа со шрифтовыми композициями, которая выделялась своей чёткостью и оптической гармонией. Дизайнеры проектировали свои работы в соответствии с модульными сетками. Текст располагался флажковым набором – левосторонней выключкой, ставшей отличительной особенностью швейцарской типографики. Это позволяло удачно подчеркнуть диктующую линию.⁸⁸

⁸⁴ Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 — 1965*. New Haven: Yale University Press. 2006. 272 p.

⁸⁵ Ващук. О. А. *Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики*. Книга. М.: Санкт-Петербург. 2013. 305 с.

⁸⁶ Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 — 1965*. New Haven: Yale University Press. 2006. 272 p.

⁸⁷ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: *Der internationale Stil – 1932*. Vieweg, Braunschweig 1985.

⁸⁸ Кричевский В. *Типографика в терминах и образах*. М.: Слово. 2000. 114 с.

Важной графической особенностью был рисунок шрифта. Он отражал его характер, стиль, образную силу. Рисунок определял принадлежность шрифта к конкретной гарнитуре. В соответствии с этим удобочитаемость шрифта определялась его эффективностью и психофизиологическим комфортом восприятия типографической формы. В качестве примера одного шрифтов, разработанного мастерами Швейцарской школы, можно привести знаменитую Helvetica. Шрифт стал воплощением духа строгости, унаследованного от Баухауза.⁸⁹

Известными представителями Швейцарского стиля стали Макс Билл, Адриан Фрутигер, Карл Герстнер, Вальтер Хеттеншвайлер, Армин Хофманн, Йозеф Мюллер-Брокманн, Эмиль Рудер, Хельмут Шмид. Для представителей Швейцарской школы большую роль играл процесс обмена профессиональными навыками. Этому способствовало организованное печатное издание – «Типографские ежемесячные листы» (ТМ, Die Typografischen Monatsblätter), швейцарский специализированный журнал по типографике, письму и дизайну. Впервые он был издан в 1933 году Швейцарской ассоциацией типографов.⁹⁰

Фактически, Швейцарская школа дизайна является исторической преемницей немецкой школы Баухауза. Она также подарила второе дыхание Новой типографике. Технологический реализм является для швейцарской школы ярчайшим свидетельствованием её профессиональной зрелости и художественного осмысления своей технической сущности.⁹¹ Эти факторы во многом позволили ей занять своё место в истории печатного искусства, обрести преемственность в отношении большинства её аспектов. Из этого следует, что на смену художественному утопизму прошлых лет пришёл подлинный, а не декоративный функционализм.⁹²

Системный подход, естественность и чистота художественных форм и языка графики, структурная многогранность композиции, технологичность и рационализм стали опознавательными знаками Швейцарской школы типографики.

⁸⁹ Roger Chatelain, La Typographie suisse du Bauhaus à Paris, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

⁹⁰ Louise Paradis, Roland Früh, François Rappo (Hrsg.): 30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter. Lars Müller Publishers, Zürich 2013.

⁹¹ Рудер Э. Типографика. Перевод с немецкого. Книга. Москва, 1982.

⁹² Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

Глава 2. Специфика и развитие графических принципов второй половины XX в.

2.1. Художественная концепция и графические принципы 1950-1960-х гг. Ульмская школа

Ульмская школа стала одним из самых ярких явлений XX-го в. наряду со школой Баухауз. Подобно своему предшественнику, она образовалась сразу после окончания мировой войны XX-го в. В это время многие стремились к тому, чтобы абстрагироваться от недавнего прошлого, тем самым противопоставив ему новое понимание жизненных ценностей.⁹³

Инициатором создания школы и постоянным гарантом был зарегистрированный после окончания войны Фонд Шолл. В 1946 году Инге Шолл вместе с Отто Айхером и группой молодых интеллектуалов задумалась о создании учебного и научно-исследовательского института, призванного способствовать идеалу гуманистического образования и связать творческую деятельность с повседневной жизнью.⁹⁴ Они будут стремиться к этой цели в контексте культурной реконструкции немецкого общества, морально разрушенного нацизмом и Второй мировой войной. Проект финансировался за счёт притока миллиона марок Джоном Макклоем из американского верховного командования для Германии в послевоенной структуре управления.⁹⁵

Как только в Ульме возникла идея открыть новую школу дизайнерского направления, её предложили назвать попросту – Bauhaus Ulm. Однако, данная идея так и не была воплощена. Не только потому, что на тот момент в Германии стремились отойти от любых символических наименований, но и не хотели связываться с обязательствами в отношении предшественников.⁹⁶ Единственное, что можно считать прямо заимствованным у Баухауза – это его развёрнутое название «Высшая школа формообразования».⁹⁷ Поэтому

⁹³ Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория. М.: Омега-Л, 2006.

⁹⁴ Krippendorff K. Roots in the Ulm School of Design // The Semantic Turn: A New Foundation for Design. Boca Raton, FL: CRC Press, 2005.

⁹⁵ Аронов В.Р. Ульмская школа. // Искусствознание 3-4/07. М.: Издание государственного Института искусствознания, 2007.

⁹⁶ Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

⁹⁷ Власов В. Г. Дизайн-архитектура и XXI век // Электронный научный журнал «Архитектон: известия вузов». — УралГАХА, 2013. — № 1 (41).

упор новой художественной школы на связь техники и искусства был объективно обоснованным. Главные отличия Ульмской школы от Баухауза заключались в том, что Баухауз был изначально государственным высшим учебным заведением, в то время как школа в Ульме – частным, хотя её материально поддерживали местные власти.

Также в послевоенной Германии действовали жёсткие правила в сфере образования. Таким образом, Ульмская школа, не имеющая статуса института, не могла выдавать выпускникам признаваемые государством документы о получении высшего образования. Исходя из этого факта, школа по большому счёту считалась ничем иным, как курсами повышения квалификации для людей, имеющих подготовку. Учащиеся могли выбирать сроки обучения.⁹⁸

Молодой художник Отто Айхер, входивший в число соучредителей фонда, работал в собственном графическом бюро в Ульме, получая много заказов.⁹⁹ Вместе с этим, Айхер проводил отдельные занятия для тех, кто хотел помочь восстановлению города и оформлению улиц. Кроме того, он создавал графические плакаты и шрифты, принимал участие в разработке разных корпоративных стилей, таких как фирма Braun, авиакомпания Lufthansa, руководил оформлением всемирной мюнхенской Олимпиады в 1972 г., был автором более десятка книг о дизайне.¹⁰⁰

На начальном этапе Ульмской школе был необходим творческий лидер, способный взять на себя руководство таким обучением. Для этого был выбран практик в области архитектуры и искусства – швейцарский художник, теоретик дизайна Макс Билл, получавший ранее образование в Баухаузе. Также Билл был одним из основателей Швейцарской школы дизайна (вместе с Э. Рудером, Й. Мюллером-Брокманом и др.); в дизайне придерживался неизобразительной геометрии, а в архитектуре был близок к взглядам Лё Корбюзье.¹⁰¹

Кандидатура Билла на роль творческого руководителя школы была рассмотрена и принята именно благодаря Отто Айхеру. Художнику очень импонировала изобразительная манера Билла. В своих плакатах он следовал характерной для дизайнера выразительности

⁹⁸ Аронов В.Р. Ульмская школа. // Искусствознание 3-4/07. М.: Издание государственного Института искусствознания, 2007.

⁹⁹ Krippendorff K. Roots in the Ulm School of Design // The Semantic Turn: A New Foundation for Design. Boca Raton, FL: CRC Press, 2005.

¹⁰⁰ Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

¹⁰¹ Дижур А.Л. Ульмская школа художественного конструирования // Техническая эстетика, 1964, №4.

заголовков, динамичным композиционным диагоналям и мягким цветовым пятнам, которые соединялись между собой линиями, и это всегда смотрелись органично.

Максу Биллу также был предложен проект здания для школы в Ульме, на который он согласился после некоторых раздумий.¹⁰² Билл предложил в качестве идеи не просто здание, а большой учебный комплекс, в котором бы соединялись архитектурно-планировочные принципы школы Баухауза и Дессау конца 20-ых гг. XX-го в., а также современных американских университетских городов, в которых могли бы заниматься и жить студенты и преподаватели.¹⁰³

В 1953 г. состоялись первые вступительные собеседования в Ульмскую школу. В качестве учащихся всего было выбрано 21 человек, большинство из которых были приезжими из других стран (Швейцарии, Англии, Бразилии и т.д.). В этом же году состоялись занятия в школе.

Учебное расписание, составленное Максом Биллом, включало в себя такие дисциплины как: типографика и закономерности образования шрифтов, цветоведение, эстетика, искусство XX-го в., теория формы и цвета (по П. Клее и Й. Шмидту), визуальное восприятие и формообразование, трансформация образов, шрифт и ритм, упражнения по композиции и критический анализ результатов, начертательная геометрия и техническое черчение, английский язык, искусство кино, перспективы телевидения, исследования зооморфных форм, исследования духовной функции городов. Также в программу были введены отдельные лекции о диктатуре большевизма и беспощадности революции, что также способствовало настроениям послевоенной Германии.¹⁰⁴

Биллу также удалось пригласить некоторых преподавателей, напрямую связанных с деятельностью Баухауза. Вводный курс стал читать Вальтер Петерханс, который в 1920-ых гг. преподавал основы экспериментальной фотографии в школе Баухауз.¹⁰⁵ Йозеф Альберс, один из создателей знаменитой пропедевтики Баухауза, также стал преподавать в Ульмской школе – он вёл основы рисунка и цветоведение. Также несколько обучающих лекций по

¹⁰² Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI. Gropius W. Scope of Total Architecture. N. Y.: Harper and Bros., 1955.

¹⁰³ Bill M. Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945—1988. Bern: Benteli, 2008. 208 p.

¹⁰⁴ Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна XX века / В.Р. Аронов. Вып. I. М.: ВНИИТЭ, 1992.

¹⁰⁵ Bill M. Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm. – Deutsche Universitätszeitung. 1952. № 23-24, Dezember.

цветоведению были прочитаны Иоханнесом Иттенем, который с этой целью специально приехал из Цюриха. Именно его принципы являлись основой Веймарского Баухауза.¹⁰⁶

Практическую часть вели Билл, Айхер, а также австрийский дизайнер Вальтер Цейшегг вместе со швейцарским дизайнером Гансом Гугелотом. Последний из них в своё время также работал над созданием фирменного стиля немецкой радиотехнической компании Braun AG.¹⁰⁷

Программа Ульмской школы тех лет являлась полным отражением творческих взглядов её руководителя – Макса Билла. Это также подкреплялось его теоретическими трудами. В своей статье «Основы математического мышления в искусстве» в 1949 г. Билл писал о том, что: «Таинственность математических закономерностей, необъяснимое воздействие пространства, а также поражающая бесконечность – всё это, как будто, никак не связано с человеческими потребностями, и тем не менее для нас имеет большое значение. Силы, которыми оперирует человек, содержатся во всяком известном для него порядке».¹⁰⁸ Билл интересовался тем, как на развитие формы воздействуют художественные и внехудожественные факторы. Он заложил основы будущей методологии процесса проектирования, которая стала отличительной чертой Ульмской школы.¹⁰⁹ Для его педагогической концепции была характерна неразрывность принципов обучения. На основном курсе (практически он соответствовал пропедевтическому курсу Баухауза) практические занятия сопровождались многими теоретическими дисциплинами. Прежняя идея синтеза материально-художественной деятельности сменился идеей «большого строительства» под руководством Билла. Каждое конкретное задание для студентов попадало в более широкую сферу взаимосвязей в реальной жизни. Одним из таких заданий было строительство учебного комплекса Ульмской школы, которое само по себе уже являлось примером практического обучения, основанных на знаниях архитектуры.¹¹⁰

На открытии школы, в 1953 г. присутствовали художники и архитекторы, многие из которых в прошлом – представители Баухауза. В их числе Гропиус,¹¹¹ а также Ван де

¹⁰⁶ Иттен Иоханнес. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000.

¹⁰⁷ Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века М.: Издатель Д. Аронов, 2013

¹⁰⁸ Bill M. Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit // Werk (Winterthur), 1949, S. 27.

¹⁰⁹ Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

¹¹⁰ Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI. Gropius W. Scope of Total Architecture. N. Y.: Harper and Bros., 1955.

¹¹¹ Гропиус В. Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме. (Пер. В. Р. Аронова) // В.Гропиус. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.

Вельде, который в своей речи назвал происходящее в Ульме – «четвёртой по счёту попыткой поднять знамя восстания против серости и филистерства». Он также отметил, что за прошедшее время ничего не исчезло из европейской культуры, и лучшее в ней продолжает постоянно развиваться, хоть и дискретно.¹¹²

Одним из знаковых фигур, приглашённых в Ульмскую школу был Макс Бензе, специалист в области гуманитарных наук.¹¹³ Благодаря его умению доходчиво рассказывать о новой науке кибернетике, был сделан значительный рывок в методологии проектного мышления. В то время как практические занятия были привычным делом для студентов, то отвлечённые схемы со стрелками – завораживали.

Сам Бензе был далёк от художественно-проектной деятельности. У него было техническое образование. Тем не менее, в Ульмскую школу его привёл интерес к всяческим проявлениям взаимодействия научно-технических и гуманитарных знаний. Свои лекции в школе он позже опубликовал в книге под названием «Эстетика 1. Метафизические представления о красоте».¹¹⁴

Ссылаясь на вышедший ранее сборник статей Билла под названием «Форма – подведение итогов развития формы к середине XX-го века», Бензе пришёл к выводу, что итоговой целью промышленного оформления является эстетическое совершенствование новых технических форм.¹¹⁵ Основной идеей эстетики Бензе является ощущение наступающей «цифровой» эпохи. Благодаря ему студенты, обучавшиеся в Ульмской школе, стали одними из первых, кто смог детально ознакомиться с новейшими открытиями в области искусственного интеллекта и новейших технологий.

Согласно рассуждениям Бензе, деятельность дизайнеров заключается в выработке закономерностей во всё более технизированном мире. Делать это необходимо не лишь бы как, а учитывая все аспекты развития современной техники, быстро изменяющегося стиля и качества жизни. Ведь именно для этого дизайнеры и строят сложную систему проектного мышления. Исходя из этих постулатов, модель преподавания дизайна в Ульмской школе с

¹¹² Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

¹¹³ Spitz P. HfG IUP IFG. Ulm 1968-2008. Ulm: International Design Forum IFG Ulm, 2012.

¹¹⁴ Bense M. Aestetica (I). Metaphysische Beobachtungen am Schönen. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. 1954.

¹¹⁵ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

самого начала обрела рациональное обоснование, которое в дальнейшем позволяло много экспериментировать.¹¹⁶

Во время руководства Макса Билла в Ульмской школе сложился основной преподавательский состав. Помимо баухаузовцев в школу пришла работать целая группа молодых преподавателей, тем самым образовав преемственность поколений в дизайне, переходя от довоенного авангарда к современным тенденциям проектного дизайна.

Со временем рассуждения о красоте техники были заменены более предметными разговорами о разных технологиях, конструкциях и материалах. Тем самым дизайнеры становились равноправными партнёрами в принятии проектных решений. Предпринимались также попытки приблизить учебный процесс к современному промышленному производству.¹¹⁷ Одним из приверженцев подобного подхода был молодой преподаватель Томас Мальдонадо, в прошлом художник-авангард¹¹⁸ Он был известен своим значительным влиянием на дизайнерское мышление и практику, и считается одним из ведущих теоретиков «научного подхода» к дизайну.

Мальдонадо утверждал, что: «Научная эстетика вскоре заменит вековые спекулятивные, идеалистические взгляды в эстетике. Старые представления о природе красоты уже не соответствуют действительности. Метафизика красоты уже исчерпала себя. На её место приходит красота физического реального мира».¹¹⁹

После ухода Макса Билла Мальдонадо возглавлял ректорат Ульмской школы. В него входили О. Айхер, Г. Гугелот и сам Мальдонадо. Помимо этого изменения в организации произошла перестройка педагогической концепции. Эти изменения в учебной программе означали включение предметов в качестве введения в семиотику и другие, связанные с физикой и архитектурой, стремясь к научной строгости исследования.¹²⁰

Эта новая позиция была представлена Мальдонадо на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году. Мальдонадо утверждал, что через 25 лет после закрытия Баухауза его принципы не могут продолжать применяться в другой школе. Хотя у него была

¹¹⁶ Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века М.: Издатель Д. Аронов, 2013.

¹¹⁷ Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

¹¹⁸ Meister A-M. Radical Remoteness: The HfG Ulm as Institution of Dissidence // Architecture and the Paradox of Dissidence. London: Routledge, 2013. p. 89-102.

¹¹⁹ Maldonado T. Manifiesto invencionista. // revista Arte Concreto Invencion, 1946. Agosto, Buenos Aires. P. 8.

¹²⁰ Spitz P. HfG IUP IFG. Ulm 1968-2008. Ulm: International Design Forum IFG Ulm, 2012.

критическая точка зрения, он не стремился преуменьшить достижения этого учреждения. Вместо этого он считал необходимым для развития Ульмской школы дистанцироваться, в первую очередь, от основополагающего принципа Баухауза, корни которого уходили в Движение Искусств и Ремёсел.¹²¹ Это подразумевало отказ от приоритета эстетического фактора в проектных работах. Мальдонадо, считал, что плачевное состояние дизайна связано именно с тем, что в представлении мастеров Баухауза концепцией хорошей формы был «дизайн продукта как произведение искусства». Он считал, что пришло время расширить это старомодное представление путём введения новых правил.¹²²

«Эстетика является лишь одним из факторов, с которыми дизайнер может работать, но не является первым или преобладающим. Наряду с ней также располагается продуктивный фактор, конструктивный, экономический и, возможно, символический факторы. Дизайн – это не искусство, и дизайнер – это не обязательно художник».¹²³

Мальдонадо утверждал, что, работая надо «качеством формы», дизайнеры не просто добиваются её красоты, а стремятся к соединению качества и целесообразности или функциональности вещи. Это и есть «честная» форма, которая отличается от стилизации. Ведь эстетические принципы являются всего лишь приёмом, а не целью.¹²⁴

В 1958 г. начинает выходить журнал *Ulm*, на страницах которого подробно излагались теории и методики дизайна. Журнал был примечателен своим современным дизайнерским решением, строгой модульной сеткой и специально разработанным для него шрифтом. Это был отличный пример *public relations* в области современного дизайна. Статьи были посвящены образованию в сфере дизайна, в частности методикам преподавания в Ульмской школе.¹²⁵

В честь пятилетия школы в стенах её нового здания была открыта выставка отчётных студенческих и преподавательских работ. Также была издана брошюра с полным изложением системного, научного дизайна, которым руководствовалась школа. В течение

¹²¹ Meister A-M. *Radical Remoteness: The HfG Ulm as Institution of Dissidence* // *Architecture and the Paradox of Dissidence*. London: Routledge, 2013. p. 89-102.

¹²² Аронов В. Р. Теория проектирования Томаса Мальдонадо. Из XX в XXI век // *Проблемы дизайна-6*. — М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. — С. 16—17.

¹²³ Maldonado T. *Manifiesto invencionista*. // *revista Arte Concreto Invencion*, 1946. Agosto, Buenos Aires. P. 8.

¹²⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // *Международный журнал исследований культуры*, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

¹²⁵ *Ulm*, 1958. №1. S. 3.

всего учебного времени учащиеся получали представление о тенденциях развития технической цивилизации и современного формообразования. Они учились работать в многопрофильном коллективе, синтезируя таким образом ряд профилей – от художественных к техническим.¹²⁶

Важным событием для Ульмской школы стало её участие во Всемирной дизайнерской конференции в Токио в 1960 г. Мальдонадо, Айхер и Гугелот выступили с докладами, подробно описав свои учебные программы, а также осветив достигнутые практические успехи своих студентов – а именно, о дизайн-проектах медицинских аппаратов, швейных машинок Pfaff, модульных систем сборно-разборной мебели, посуды «быстрого питания», и работе над фирменным стилем Braun.¹²⁷

Следует привести в пример высказывания Ханса Гугелота. Он считал, что проектирование предмета не подразумевает изобретение только чего-то нового в его внешнем виде. По его словам, дизайнер должен самостоятельно предвидеть, как вещь будет изготовлена, её функционирование, а также последующее интегрирование вещи в среду. В этом и есть всё отличие профессии дизайнера от обычного конструктора-технолога. Данный метод мышления, представленный на Всемирной конференции в Токио, позже получил название «научный рационализм», который можно наблюдать в разработках для немецкой фирмы Braun.¹²⁸

Ещё одной значимой фигурой для Ульмской школы стал инженер Абраам Моль, проработавший там с 1961-1968 гг. Он заменил Бензе в преподавании курса по теории информации. Моль широко использовал цифровые данные и сложные уравнения с расчётом на механизированные математические подсчёты. Также он разработал целую программу «Объекты проектирования: их функциональная и структурная комплексность», тем самым применив подобный подход в архитектурном проектировании.¹²⁹

В 1968 г. стал вопрос о закрытии школы по причине возникших идеологических конфликтов внутри коллектива. Несмотря на это, за весь период своего существования Ульмская школа стала поистине значимым событием второй половины XX-го в. На

¹²⁶ Lindinger H. Hochschule für Gestaltung Ulm. Berlin: Ernst&Sohn, 1987.

¹²⁷ Аронов В. Р. Теория проектирования Томаса Мальдонадо. Из XX в XXI век // Проблемы дизайна-6. — М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. — С. 16—17.

¹²⁸ Polster, Bernd, 1952-: Braun: 50 Jahre Produktinnovationen. DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005, ISBN 3-8321-7364-1.

¹²⁹ Meister A-M. Radical Remoteness: The HfG Ulm as Institution of Dissidence // Architecture and the Paradox of Dissidence. London: Routledge, 2013. p. 89-102.

международном уровне она пользовалась отличной репутацией, была первопроходцем и образцом для подражания как для будущих программ дизайна в специализированных колледжах, так и для профессионального имиджа дизайнера.¹³⁰

2.2. Художественная концепция и графические принципы 1960-1970-х гг.

Минимализм

Если о формировании стиля жизни и соответствующих дизайнерских решений 50-60-ых гг. можно было говорить более определённо, то период 60-70-ых гг. ознаменовал себя как время для новых технических образцов. Так называемый *good design*. В добавок к этому начинают появляться новые необычные формы, цветовые решения, знаки и символы. Важным фактором развития дизайна стало положительное восприятие технически новых и утилитарных вещей.¹³¹

Одним из наиболее перспективных направлений развития современного дизайна, в частности телевизионного, можно считать минимализм, получивший своё развитие в 60-е г. в США. Стратегически минимализм включает в себе ряд дизайнерских решений, в разных формах, существовавших на протяжении XX века.¹³² Также его можно охарактеризовать как дизайн в самом простом виде, лишённый детализации, элементов, вариаций цветов, форм и текстур.¹³³

В то же время, так называемое пустое пространство, фон и элементарные композиционные решения обретали совершенно иной смысл, отсылающий нас к искусству абстракций и супрематизма.¹³⁴

По сути, минимализм – это взятые и переработанные стилистические принципы, взятые из первой половины XX-го в., в частности от интернационального стиля.¹³⁵ Тем не менее, очень затруднительно в полной степени ставить знак равенства между этими течениями. Понятие «интернационального стиля» подразумевает более локальные

¹³⁰ Аронов В.Р. Дизайн в культуре XX века М.: Издатель Д. Аронов, 2013.

¹³¹ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004.

¹³² Rossell, Quim. *Minimalist Interiors*. New York: Collins Design. 2005.

¹³³ Edward Strickland, *Minimalism : Origins*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, juin 2000, 2^e éd., 312 p.

¹³⁴ Christian Rosset (scénario) et Jochen Gerner (dessin), *Le Minimalisme : Moins c'est plus*, Bruxelles/Paris, Le Lombard, coll. « La Petite Bédéthèque des savoirs », 2016, 88 p.

¹³⁵ Tournikiotis P. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1999. 358 p.

характеристики, нежели минимализм. Важным элементом как одного, так и другого явления, является идея чистой формы.¹³⁶ Это обстоятельство объединяет минимализм и интернациональный стиль.

Ещё ранее метод плоскостного изображения предмета бы описан Р. Арнхеймом, как способ обозначить основные признаки его формы. Арнхейм приводил в пример «метод египтян». Речь шла о методе ортогональной проекции. Египтяне использовали этот подход в изображении предметов в целях сохранения характерной симметрии для представления объекта в целом.¹³⁷ В случае минимализма, наряду с используемыми элементами (геометрическими фигурами, фотографиями, текстами), также предметом композиционного решения стаёт свободное пространство.¹³⁸

По этому самому принципу происходит переоценка эстетических ценностей. Их решающим фактором становится отсутствие мешающих восприятию элементов.¹³⁹ Минимализм заключает в себе идею простоты средств выражения, тем самым усиливая эффект от увиденного. Это можно считать концептуальным подходом.¹⁴⁰

Основные принципы минимализма также получили своё развитие в современном графическом дизайне. Рассмотрим это на примере современного аналогового течения, прообраза минималистической концепции – flat-дизайна. С появлением интернета технологический прогресс только усиливался, что стало решающим фактором для дальнейшего развития графического дизайна в сфере компьютерных технологий.¹⁴¹

В настоящее время flat-дизайн активно используется в цифровой среде. Его приёмы можно легко обнаружить на различных интернет-ресурсах, сайтах, мобильных приложениях.¹⁴² Ведущие операционные системы (такие как Apple, Windows) активно берут за основу минималистические приёмы и графику. Исходя из этого, следует, что flat-дизайн на данный момент стал самым востребованным приёмом в современной цифровой

¹³⁶ Васильева Е.; Гарифуллина (Аристова) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3, С. 43 – 49.

¹³⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Издательство «Прогресс», 1974. 391 с.

¹³⁸ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, juin 2000, 2^e éd., 312 p.

¹³⁹ Paul C. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

¹⁴⁰ Christian Rosset (scénario) et Jochen Gerner (dessin), *Le Minimalisme : Moins c'est plus*, Bruxelles/Paris, Le Lombard, coll. « La Petite Bédéthèque des savoirs », 2016, 88 p.

¹⁴¹ Wiedemann J. *Brand Identity Now!* / J. Wiedemann. – Koln: Taschen, 2009. – 384 p.

¹⁴² Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

графике, придя на смену так называемому скевоморфизму, объёмному детализированному подходу.

Большую роль во flat-дизайне играют именно колористические решения. Отказавшись от глянцевых эффектов и максимально реалистичных способов отображения, цвет выходит на первый план, что добавляет дополнительную атмосферу и конкретизирует восприятие.¹⁴³

Flat-дизайн сочетает в себе простоту и практичность, он понятен – и в этом заключается его преимущество. Его главные визуальные характеристики – минималистичная «плоская» графика, схематическое расположение объектов с использованием сетки, гротескные шрифтовые начертания и векторные изображения.¹⁴⁴ Кроме того, данный подход способен без проблем и излишней перегруженности привлечь внимание пользователя, акцентировать его внимание на отдельных важных (по усмотрению дизайнера) элементах.¹⁴⁵ Главной задачей современных дизайнеров является сведение к минимуму любых сложностей в коммуникации между пользователями и контентом. Исходя из этого, с каждым годом всё больше растёт тенденция использования минималистичных конструкций, простых интерфейсов, плоской линейной графики. В конкретном случае мы можем утверждать о востребованном присутствии черт минимализма, как художественного направления, в цифровом искусстве.¹⁴⁶

Первой компанией, использовавшей flat-дизайн в своих разработках, стала Microsoft, выпустившая «Windows Media Center», а также MP3-плеер «Zune», оба из которых содержали элементы плоского дизайна. Дизайн для «Zune» был чистым и простым, в нём делался акцент на большую типографику в нижней части интерфейса. Также были использованы контурные логотипы и монохромные решения в случае со шрифтами.¹⁴⁷

Microsoft продолжила использовать этот стиль дизайна в Windows Phone 7, где преобладали большие яркие формы, сопровождаемые типографикой без засечек из семейства шрифтов Segoe, а также меню с плоскими изображениями. Впоследствии

¹⁴³ Diogo Terror (July 17, 2009). "Lessons From Swiss Style Graphic Design". Smashing magazine. Retrieved March 28, 2014.

¹⁴⁴ Васильева Е.; Гарифуллина (Аристова) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3, С. 43 – 49.

¹⁴⁵ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, juin 2000, 2^e éd., 312 p.

¹⁴⁶ Christian Rosset (scénario) et Jochen Gerner (dessin), *Le Minimalisme : Moins c'est plus*, Bruxelles/Paris, Le Lombard, coll. « La Petite Bédéthèque des savoirs », 2016, 88 p.

¹⁴⁷ Taimur Asghar (July 9, 2014). "The True History of Flat Design". Web Design Ai.

подобная стилистика была продублирована и в более поздних версиях операционной системы Windows (8, 10). Вслед за Windows, компания Android также начала перенимать тенденции плоского дизайна. Новый "голографический" интерфейс платформы был разработан так, чтобы казаться более упрощенным, чем предыдущие версии Android, с неоновыми-синими акцентами, жесткими краями и полупрозрачными тенями для глубины. Apple также стала последователем традиции, представив обновленную операционную систему для своих гаджетов iOS 7.¹⁴⁸ Теперь в пользовательском интерфейсе используются более яркие цвета, гармоничная типографика, в сочетании с размытыми полупрозрачными тенями.¹⁴⁹

Плоский дизайн закрепился не только у крупных технологических компаний, но и в оформлении для ведущих сайтов дизайнерской направленности: Behance, Pinterest, Dribbble. Стоит также отметить, что несмотря на все положительные аспекты такого дизайна, он имеет и вторую сторону медали: были проведены социологические исследования, констатирующие удобство пользования flat-дизайном только у молодой части населения. В то же время, для людей более взрослого возраста дизайн был намного более неудобен в использовании. Этому свидетельствовали потеря концентрации внимания, и в целом сложность запоминания.¹⁵⁰

2.3. Художественная концепция и графические принципы 1970-1980-х гг.

Новая волна

На середину XX-го в. пришёлся пик популярности швейцарского международного стиля. Его ключевыми фигурами стали такие дизайнеры как: Я. Чихольд, М. Билл. На протяжении практически двадцати лет они решали проблему рациональности и эффективности в дизайн-графике, что в последствии позволило им довести до итога формат функционального дизайна.¹⁵¹ Однако спустя время подобная художественная трактовка «стандартов» подвергается сомнениям. Она начинает сдавать позиции, обретая тем самым

¹⁴⁸ Yair Grinberg (September 11, 2013). "iOS 7, Windows 8, and flat design: In defense of skeuomorphism". VentureBeat. Retrieved April 13, 2014.

¹⁴⁹ Xavier Bertels (March 5, 2014). "The History of Flat Design". Xavier Bertels. Retrieved December 23, 2014.

¹⁵⁰ Daniel Marzona, *Minimal Art*, Taschen: Köln 2004.

¹⁵¹ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, С. 72-80.

альтернативы в дизайне.¹⁵² Реформирование международного стиля начинает происходить в швейцарском городе Базель. Отправной точкой для этого становится творчество Вольфганга Вайнгарта, немецкого графического дизайнера, считающегося родоначальником типографии Новой волны.¹⁵³

В начале своего творческого пути 1960 по 1963 год Вайнгарт обучается в типографском издательстве Ruwe в Штутгарте. Там он знакомится с графическим дизайнером Карлом-Августом Ханке, который был одним из первых учеников Армина Хофмана в Базельском Allgemeine Gewerbeschule, и пробуждает интерес Вайнгарта к швейцарской типографии.¹⁵⁴ В 1963 году Вайнгарт решает подать заявку на Allgemeine Gewerbeschule Basel и представить свои работы Эмилю Рудеру и Армину Хофманну.

В 1964 г. он переезжает в Базель, где обучается нерегулярно, а также получает доступ к типографским мастерским для проведения своих экспериментов. В этот период он также совершает поездки на Ближний Восток, в том числе в Ливан и Сирию. Там, в свою очередь, большое впечатление на него оказывают пейзажи и архитектура, которые Вайнгарт обильно фотографирует. В дальнейшем данные композиции послужат дизайнеру вдохновением для его графических композиций.¹⁵⁵

Позднее, в 1968 г. Вайнгарт был приглашён преподавать типографию в Allgemeine Gewerbeschule вместо Эмиля Рудера, в рамках новой программы для международной аудитории. Ключевую роль в процессе преподавания, которым занимался Вайнгарт в Базеле, всегда были не тенденции, а стабильность, от которой он предпочитал временами отходить, но не до конца.¹⁵⁶

По словам Вайнгарта: «Я взял типографику Швейцарской школы в качестве отправной точки, но затем я «взорвал» её, никогда не навязывая какой-либо стиль своим студентам. Я никогда не собирался создавать «стиль».¹⁵⁷ Просто случилось так, что студенты подхватили и неправильно истолковали так называемый «стиль Вайнгарта» и распространили его повсюду. С 1972 года Вайнгарт регулярно публикует в ежемесячном

¹⁵² Тасалов В. «Тотальная архитектура» — утопия или реальность? // Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. С. 190.

¹⁵³ Burton, Philip. "Wolfgang Weingart". AIGA | the professional association for design. Retrieved 2019.

¹⁵⁴ Wolfgang Weingart, « Inspiration – The ruins of Baalbek in the Lebanon », Eye Magazine, 2001.

¹⁵⁵ Roger Chatelain, Rencontres Typographiques, Eracom, 2003, p. 149.

¹⁵⁶ Тасалов В. «Тотальная архитектура» — утопия или реальность? // Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. С. 190.

¹⁵⁷ Weingart, Wolfgang. Typography. [Baden, Switzerland]: 2000.

журнале *Typografische Monatsblätter* графические работы, созданные в период его преподавания в Базельской школе. Он делает многочисленные обложки, экспериментальные типографские композиции, в основном использующие шрифтовое начертание *Akzidenz Grotesk*. Также одна из его цитат снановится заголовком в декабрьском номере 1976 г. – *Ist diese Typography noch zu retten / Oder leben wir auf dem Mond ?*, что переводится как: «Можем ли мы еще спасти типографию / или мы живем на Луне ?»¹⁵⁸

Вольфганг Вайнгарт оживил современную швейцарскую типографию. Его экспериментальные динамичные композиции из букв и текстов (с использованием гравюр) произвели фурор в этой области, нарушив все правила вёрстки, бросив вызов канонам швейцарской типографии. В целом, это привело к возникновению нового движения, инициировавшего себя «Новой волной».¹⁵⁹

«Его типографские эксперименты были прочно обоснованы и основывались на глубоком понимании семантических, синтаксических и прагматических функций типографики. В то время как традиционная швейцарская типография в основном фокусировалась на синтаксической функции, Вайнгарта интересовало, как далеко можно продвинуть графические качества типографии и при этом сохранить её смысл.¹⁶⁰ Именно тогда возникает семантическая функция типографики: Вайнгарт полагает, что определенные графические модификации типа могут на самом деле усиливать смысл. Что толку быть разборчивым, когда ничто не заставляет тебя обращать на это внимание ?»¹⁶¹

Типографика «Новой волны» стала результатом экспериментов и творческих поисков. Поначалу это были чёрно-белые плоские композиции. Но со временем также стали использоваться другие цвета и текстуры, градиенты. Это сделало композиции более интересными и живыми с точки зрения сложности. Данному направлению также характерны: игра со шрифтом, коллажирование, повторение графических элементов, композиционный хаос. Особое внимание уделялось именно шрифтам, порой буквы были

¹⁵⁸ Vanessa Gendre, Barbara Junod et Sarah Owens, Wolfgang Weingart : *Typography in Context*. Research Report, Fonds national suisse, 2016 , p. 4.

¹⁵⁹ От Эклектики К Функционализму: Дизайн Конца XIX - Начала XX Века В Поисках "Стиля" Ковешникова Н.А. Исторические, Философские, Политические И Юридические Науки, Культурология И Искусствоведение. Вопросы Теории И Практики. 2014. № 7-2 (45). С. 115-117.

¹⁶⁰ Rick Poynor. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. - London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁶¹ Valerie F. Brooks. *Triumph of the Corporate Style: Communications Design in the 1970s*. - "Print", January/February 1980.

настолько деформированы и искажены, что их и вовсе невозможно было идентифицировать. Таким образом Вайнгарт подвергал сомнению важность читаемости гарнитур, уходя от строгости модульных сеток, «правильных» математических начертаний, снизив уровень серьёзности. Это дало дизайнеру возможность использовать буквы по-новому, создавать новые нестандартные композиции, где элементы зачастую могли просто «парить в воздухе».¹⁶²

«Новая волна» стала символом интуитивного подхода в дизайне. Отойдя от строгой организации композиционного пространства, стала возможной диктовка новых, более субъективных, канонов. Вайнгарт и его ученики демонстрировали в своих работах более свободный подход, тем самым избавляясь от рамок, основанных на функциональности. Позднее их влияние распространилась и на другие сферы искусства.¹⁶³ На протяжении десятилетия «Новая волна» диктовала свои правила и каноны, главным из которых было, пожалуй, их отсутствие.

Большие межбуквенные расстояния, вариации шрифтовых начертаний в одном слове, сочетание типографии, фото и геометрических фигур, разные наклоны объектов. Целью подобной вседозволенности стало намерение расширить рамки для дизайнерского взаимодействия, сделать его более свободным.¹⁶⁴ Вайнгарт вспоминает насколько хорошо была воспринята в то время его прогрессивная идея о книгопечатании: «В моих выступлениях в 1972 г. всегда была часть аудитории, которая ненавидела то, что я делаю, другая часть, которая любила это, и все остальные – кто просто уходил во время лекции.»¹⁶⁵

Современный типограф, а также редактор издания *Rencontres Typographiques*, Роджер Шателен писал о дизайнере: «Именно Вайнгарт параллельно с появлением информатики в типографии выбросил «ростки ломающейся типографии». Движение Новой волны берёт своё начало именно в его работах. Деконструктивизм (после 1990 года), персонифицированный Карсоном, многим обязан ему».¹⁶⁶ Творчество дизайнера практически разрушило все нормы, созданные Швейцарской школой. Его ассиметричные и диспропорциональные композиции, несоответствующие строению модульных сеток, а

¹⁶² Wolfgang Weingart. *Typography*. - Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

¹⁶³ Rick Poynor. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. - London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁶⁴ От Эkleктики К Функционализму: Дизайн Конца XIX - Начала XX Века В Поисках "Стиля" Ковешникова Н.А. Исторические, Философские, Политические И Юридические Науки, Культурология И Искусствоведение. Вопросы Теории И Практики. 2014. № 7-2 (45). С. 115-117.

¹⁶⁵ Weingart, Wolfgang. *Typography*. [Baden, Switzerland]: 2000.

¹⁶⁶ Roger Chatelain, *Rencontres Typographiques*, Eracom, 2003, p. 149.

также игры со шрифтом, делали работы оригинальными и всегда наполненными динамикой. Вайнгарт считал свои работы «разговаривающими». Своей целью он считал уйти от навязанных и предсказуемых канонов графики, подарить графическому дизайну новые идеи и жизнь.¹⁶⁷

Эйприл Грейман, одна из учениц Вайнгарта, использовала в своих работах шрифты, фотографии вместе с компьютерной графикой и различными эффектами. Именно она одна из первых стала использовать на практике возможности современных технологий. Таким образом, работы студентки считались новым инновационным прочтением коллажной техники. Зачастую случалось так, что компьютерные алгоритмы выдавали поистине неожиданные результаты.¹⁶⁸

Для работ Грейман были характерны следующие черты: градиенты, пиксельные коллажи, наложение изображений одно на другое. Грейман удалось синтезировать многослойную эстетику типографики Новой волны с возможностями компьютера, что в последствии позволило ей занять нишу пионера цифрового дизайна.¹⁶⁹

В настоящее время Эйприл Грейман назначена преподавателем искусства в Школе архитектуры Университета Вудбери. Она также преподает в Южно-Калифорнийском институте архитектуры (SCI-Arc).¹⁷⁰ Её неоценимый вклад в графический дизайн заставил Американский институт графических искусств вручить ей Золотую медаль за пожизненные достижения. Кроме того, четыре почётные докторские степени были присуждены ей различными институтами, в том числе Художественным институтом Канзас-Сити, Колледжем дизайна Арт-центра, Художественным институтом Бостона и Университетом Академии искусств.¹⁷¹

Ещё одним выдающимся учеником Вайнгарта стал Дэн Фридман.¹⁷² Сперва он учился в Ульмской школе, после чего направился в город Базель, где продолжил своё

¹⁶⁷ Карсакова Д. Типографика «Новой волны»: игры без правил // № 5, 2010, С. 116.

¹⁶⁸ От Эkleктики К Функционализму: Дизайн Конца XIX - Начала XX Века В Поисках "Стиля" Ковешникова Н.А. Исторические, Философские, Политические И Юридические Науки, Культурология И Искусствоведение. Вопросы Теории И Практики. 2014. № 7-2 (45). С. 115-117.

¹⁶⁹ Rick Poynor. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. - London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁷⁰ McCoy, Katherine, 'American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography', Design Quarterly 149, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp. 3-22.

¹⁷¹ Biography, April Greiman. AIGA. American Association of Graphic Arts. Retrieved October 18, 2018.

¹⁷² Wolfgang Weingart. Typography. - Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

обучение у таких мастеров, как: Э. Рудер, А. Хофманн, В. Вайнгарт. Фридман считал, что Международный стиль превратился в скучное и безжизненное движение. Именно поэтому в своих работах он начал совмещать логически структурированный набор вместе с более свободным композиционным подходом.

Фридман работал в компании Pentagram Design в Нью-Йорке с 1979 по 1984 г. Он разрабатывал фирменный стиль, плакаты, упаковки, бланки и логотипы для таких клиентов, как Citibank и Williwear. Фридман был давним другом художника Кита Харинга и разработал дизайн для его авторской книги «Кит Харинг» в 1982 г.¹⁷³ Он также занимался дизайном мебели. Многие из его дизайнов были созданы специально для галереи Noetu в Париже. Среди его самых известных работ – кресло Zoid 1989 г. и лампы Three Mile Island.¹⁷⁴

Помимо всего, Фридман также занимался преподавательской деятельностью. Он работал профессором графического дизайна в таких высших учебных заведениях, как университет Йель (1969-1972 г.) и Филадельфийский университет искусств (1972-1995 г.). Его графические плакаты для Йельского симфонического оркестра 1973 г. стали примером более формального композиционного решения, в то время как в оформительских обложках журнала «Typografische Monatsblätter» наоборот, прослеживались все признаки движения «Новой волны». Гарнитуры в верхней части композиции хаотично «парят» в воздухе в то время, как её нижняя часть свёрстана согласно канонам ранее упомянутой Швейцарской школы.¹⁷⁵

В начале 80-ых гг. Эйприл Грейман и Дэн Фридман, привезли в США из Базеля богатый типографский арсенал и интегрировали его в русло современного графического дизайна.¹⁷⁶ Познакомившись в 1972-ом г., дизайнеры повлияли друг на друга в творческом плане. В тот момент многие графические дизайнеры начали подражать им. Этому свидетельствовали и выход в свет такого журнала, как «WET» и «CalArts Viewbook», для которого Грейман уже совместно с другими дизайнерами (в их числе Джейм Одгерс) работает над обложками и графическими композициями.¹⁷⁷

¹⁷³ Rick Poynor. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. - London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁷⁴ McCoy, Katherine, 'American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography', Design Quarterly 149, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp. 3-22.

¹⁷⁵ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000.

¹⁷⁶ От Эkleктики К Функционализму: Дизайн Конца XIX - Начала XX Века В Поисках "Стиля" Ковешникова Н.А. Исторические, Философские, Политические И Юридические Науки,

¹⁷⁷ Meggs P. Purvis A. History of Graphic Design. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

Помимо В. Вайнгарта, Э. Грейнман и Д. Фридмана был ещё один дизайнер, который сыграл роль в распространении идей типографии «Новой волны». Им был Вилли Кунц, работавший в Нью-Йорке графическим дизайнером до 1973 г., после чего он преподавал типографику в Базельской школе дизайна в качестве замены Вайнгарта. Вдохновленный исследованиями Вайнгарта и его учеников и имея в своём распоряжении типографский магазин, Кунц начал работу над серией типографских интерпретаций трудов канадского философа Маршалла Маклюэна. Они были напечатаны от руки и опубликованы под названием «12 типографских интерпретаций».¹⁷⁸

Мысли Маклюэна о коммуникациях и печати были визуализированы и усилены контрастными гарнитурами шрифтов, иногда в одном и том же слове; геометрическими формами; словами и межстрочными интервалами; линиями и полосами, используемыми в качестве визуальных знаков препинания и пространственных элементов; и текстурные области, введенные в пространственное поле.¹⁷⁹

После того, как Кунц вернулся в Нью-Йорк и основал свое дизайнерское бюро, его выставочный плакат 1978 г. для фотографа Фредриха Кантора был провозглашён «квинтэссенцией постмодернистского дизайна».¹⁸⁰ Контрастные фотографии, смешанная типографика, диагональный шрифт с интервалом между буквами, покрывающий часть пространства. Всё это было олицетворением типографской «Новой волны».¹⁸¹

Кунц никогда не строил свою работу по сетке; скорее, он начинал разрабатывать визуальную композицию и позволял линиям самим расти в процессе проектирования. Как правило, он никогда не тратил много времени на предварительные эскизы. После того, как основные идеи для будущей композиции были сформулированы, следующим шагом он думал о том, какие материалы будут применены, а уже затем разрабатывал окончательное решение на основе тщательного изучения организационных возможностей проекта.¹⁸²

¹⁷⁸ Wolfgang Weingart. *Typography*. - Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

¹⁷⁹ Кричевский В. *Типографика в терминах и образах*. М.: Слово, 2000.

¹⁸⁰ Rick Poynor. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. - London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁸¹ Meggs P. Purvis A. *History of Graphic Design*. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

¹⁸² McCoy, Katherine, 'American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography', *Design Quarterly* 149, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, pp. 3-22.

Глава 3. Особенности формирования телевидения и специфика развития медиа

Цифровые технологии создали беспрецедентные возможности для ощущения одновременного присутствия в разных местах. Немаловажным фактором является появление интернета, с помощью которого можно «перемещаться» по всему миру, участвовать в общении и разных событиях, не покидая при этом собственного дома.¹⁸³

Одной из важных проблем современной культуры является адаптация дизайна в системе визуального пространства. Говоря о современном дизайне и развитии технологий, мы рассмотрим нишу дизайна телевидения. Термин «телевизионный дизайн» возник более, чем пятьдесят лет назад.¹⁸⁴ Однако связь графического дизайна с телевидением началась задолго до его запуска в 1936 году. Он тесно связан с художественными течениями предыдущих периодов, которые в свою очередь придавали особое значение формальным инструкциям и концепциям.¹⁸⁵

3.1. Телевизионный дизайн как проводник медиа контента

История телевизионных технологий начала своё активное развитие со второй половины XX-го в. Изобретение и транслирование видеоматериалов стало важным открытием, которое впоследствии привело к зарождению совершенно нового представления об экранном изображении.¹⁸⁶ Этому предшествовали развитие фотографии и кинематографа. Своего рода одним из первых примеров «экранного дизайна» можно считать проект Ласло Мохой-Надя, созданный в 1922 г.¹⁸⁷

Заказав на фабрике серию блоков из фарфоровой эмали, художник держал перед собой заводскую таблицу цветов и делал эскизы. В то же время сотрудник фабрики на

¹⁸³ Albert Abramson, Zworykin: Pioneer of Television, University of Illinois Press, 1995, p. 111.

¹⁸⁴ Albert Abramson, The History of Television, 1880-1941, 1987, p. 27.

¹⁸⁵ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

¹⁸⁶ Литвина Т. Информационно-образные и структурно-композиционные средства тв дизайна. Автореферат диссертации на соискание ученого звания кандидата искусствоведения. М: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2005. 207 с.

¹⁸⁷ Chilvers, Ian & Graves-Smith, John eds., Dictionary of Modern and Contemporary Art , Oxford: Oxford University Press, 2009. pp. 471-472

другом конце провода записывал под диктовку указания художника, перенося эскиз на такую же бумагу.¹⁸⁸

С. Эйзенштейн полагал, что искусство, транслируемое через экран, способно дуально влиять на человека: с точки зрения психологического анализа, важно осознавать противоборствующие отношения сознательного и бессознательного в человеческой психике.¹⁸⁹ Кроме того, человеческие взаимоотношения с современными технологиями изучались на протяжении всего XX-го в. не только философами и социологами (в их числе М. Маклюэн, Р. Арнхейм), но и представителями искусства (такими как А. Родченко, В. Кандинский, Л. Лисицкий, В. Татлин и др.). Также о влиянии изображения на человеческое сознание рассуждали в своих трудах Ж. Лиотар и Ж. Бодрийяр.¹⁹⁰

Маршал Маклюэн описывает медиа как главное открытие нашего времени. Медиа формирует и устанавливает модель отношений в современном обществе. В связи с этим, люди вынуждены подвергать каждое своё действие и решение дополнительной оценке и проверке. Такие изобретения как: фотография, железная дорога, телеграф, радио и автомобиль – они все стоят в одном ряду. Фактически каждое из приведённых в пример изобретений формировало отношение человека к вещи, а также меняло восприятие времени и пространства.¹⁹¹

Восприятие экранных произведений происходит посредством считывания как образов, так и информации. Важными аспектами удачно состоявшегося телевизионного дизайна можно считать понимание и быстрое усвоение полученных данных, а также эмоциональную вовлеченность. Именно ощущение, осознанность и переживание являются ключевыми фазами влияния на человека.

Появление телевидения в 1936 году было ознаменовано рождением нового вещательного цифрового пространства. В соответствии с этим возник вопрос о том, как легко его можно было бы использовать и улучшать с помощью графического дизайна.

¹⁸⁸ Shiers, George and May (1997), *Early Television: A Bibliographic Guide to 1940*. Taylor & Francis, pp. 13, 22.

¹⁸⁹ Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства / Сост., ред., вступит. ст. Е. Басина. – М.: Смысл, 2002. — 336 с.

¹⁹⁰ Аристова Ж.С., Васильева Е.В. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 - 97.

¹⁹¹ Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man* (1st ed.). New York: McGraw. 1964.

Практическое отсутствие экспериментов и изобретений в телевизионной графике между 1936 и 1950 гг. стало все более очевидным для многих внутри и за пределами этой отрасли. По этой причине в 1953 г. главная радиовещательная компания Британии ВВС решила назначить главой отдела дизайна Ричарда Левина.¹⁹²

Его первоначальное резюме было связано с дизайном декораций, однако вскоре Левин пересмотрел свои взгляды и понял, что ему больше подходит работа графического дизайнера. Позднее в декабре 1954 г. на помощь Левину был нанят Джон Сьюэлл, в качестве штатного графического дизайнера британского телевидения.¹⁹³

Джон Сьюэлл был недавним выпускником Школы графического дизайна Королевского колледжа искусств, который специализировался на иллюстрации, а также интересовался кинематографом. Его роль на телевидении означала, что ему придется использовать свои навыки для создания надписей, демонстрации кадров и создания простых анимационных последовательностей.¹⁹⁴

В течение нескольких лет этот экспериментальный союз двух дизайнеров на телевидении был расширен до штата из 8-9 сотрудников, включая тех, кто специализировался на каллиграфии, фотографии и тех, кто имел опыт работы в рекламе.¹⁹⁵ Однако до определённого времени считалось, что такой серьёзный дизайнерский подход не имеет большого значения.¹⁹⁶

И, хотя общий контроль над политикой в области дизайна находился в руках Ричарда Левина, отдел графического дизайна всё ещё не пользовался до конца свободой творческого выбора. Это было связано с тем, что графический дизайн был в самом низу бюджетного списка телекомпании и продолжал являться своего рода экспериментом. Только в 1963 г. руководство позволило дизайнерам расширить отдел кадров до 18-20 дизайнеров. Это было связано главным образом с ожидаемым запуском ВВС Two в 1964 г.¹⁹⁷

¹⁹²Wyver, John. – *The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio* – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

¹⁹³Shiers, George and May (1997), *Early Television: A Bibliographic Guide to 1940*. Taylor & Francis, pp. 13, 22.

¹⁹⁴Albert Abramson, *The History of Television, 1880-1941*, 1987, p. 27.

¹⁹⁵Albert Abramson, *Zworykin: Pioneer of Television*, University of Illinois Press, 1995, p. 111.

¹⁹⁶Everson, George (1949), *The Story of Television, The Life of Philo T. Farnsworth* New York: W. W. Norton & Co., p. 141.

¹⁹⁷Любимов Б. И. *Общественное вещание: британская модель* / под ред. Я. Н. Засурского. — М.: ВК, 2006. — 279 с.

Телевидение продолжало постоянно развиваться, во-первых, по причине увеличения охвата вещания BBC после войны, затем с более поздним появлением каналов ITV, BBC Two, Channel 4 и Breakfast Time, а в последнее время спутникового и кабельного телевидения, Channel 5, а теперь и цифрового телевидения. Это означало, что потребность в графическом дизайне на телевидении также возрастала. И как только стало ясно, что графический дизайн является важным элементом телевидения, пути назад уже не было.¹⁹⁸

Качество телевизионных передач и приёмников было, мягко говоря, грубым. Что касается передач, то они были ограничены чёрно-белым и разрешением всего в 405 строк.¹⁹⁹ Всё это ещё больше ухудшалось из-за качества приёмников, поскольку производители телевизоров больше заботились об украшении предметов своего производства (которые в то время составляли 80% корпуса и 20% экрана), а не об усовершенствовании системы внутри. Это вело к потере качества изображений. Другими словами, изображения страдали от плохой чёткости. 20% экрана считалось крайне маленькой площадью. Этот масштаб также был непригодным для графического дизайнера из-за отсутствия фокуса вокруг края экрана, и из-за того, что разные телевизоры обрезали изображение в разных точках.²⁰⁰

Всё это означало, что графика, созданная для телевидения, имела огромное количество ограничений. Надписи должны были быть крупными и жирными с сильным контрастом, а в иллюстрации должны были быть использованы довольно массивные линии и отсутствовать большое количество деталей. В связи с этим все спроектированные дизайнерами композиции должны были быть размещены как можно ближе к центру экрана, чтобы их работа была видна.²⁰¹

Ещё одним представителем телевизионного графического дизайна стал американец Уильям Голден.²⁰² Голден родился в 1911 г. в Нью-Йорке, где учился в школе, в которой изучал коммерческий дизайн и фотогравюру. В 1937 г. он присоединился к компании CBSRadio и вскоре стал их арт-директором. После того, как его карьера была прервана Второй мировой войной, он вернулся в CBS и выпустил множество отмеченных наградами рекламных материалов, часто используя изображения таких людей, как Бен Шан и

¹⁹⁸ Wyver, John. – The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

¹⁹⁹ Albert Abramson, Zworykin: Pioneer of Television, University of Illinois Press, 1995, p. 111.

²⁰⁰ Wyver, John. – The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

²⁰¹ Everson, George (1949), The Story of Television, The Life of Philo T. Farnsworth New York: W. W. Norton & Co., p. 141.

²⁰² Albert Abramson, The History of Television, 1880-1941, 1987, p. 27.

неизвестный тогда Энди Уорхол (который позже оказал сильное влияние на стили иллюстрации, используемые графическими дизайнерами на телевидении). Однако величайшим творением Уильяма Голдена стал фирменный стиль для телекомпании CBS, впервые вышедшей в эфир 6 ноября 1951 г. Он умер в возрасте 49 лет, всего через несколько месяцев после того, как в 1959 г. был удостоен премии «Арт-директор года» Нью-Йорка.²⁰³

В 1955 г. в Великобритании было запущено независимое "коммерческое" телевидение (ITV), разрушившее 20-летнюю монополию BBC. Первоначально, как и в случае с первыми передачами на BBC, Независимое телевидение ограничивалось несколькими районами Лондона, для которых Независимое телевизионное управление (ITA) предоставило свою первую на тот момент франшизу Associated Rediffusion Ltd.

Запуск ITV означал, что всё должно было начинаться с нуля, и большая часть опыта в этом смысле была получена от BBC. Большинство продюсеров, работающих на Независимом телевидении, были либо из BBC, либо представителями киноиндустрии.²⁰⁴ Они не только работали в новой для них среде, но и находились в положении, когда от них требовалось количество, а не качество. То же самое можно было сказать и о других независимых станциях, которые быстро запускались по всей стране: ATV, Granada и ABC.²⁰⁵

В 1962 г. Комитет Уилкинсона, который был собран для оценки прогресса в работе BBC и ITV и для выработки рекомендаций относительно того, кто должен взять на себя ответственность за создание третьего главного канала страны.²⁰⁶ Основной критикой было отсутствие инвестиций в области, которые не были напрямую связаны с доходом, это включало и графический дизайн. Однако последующая реорганизация Независимой телевизионной сети в 1968 г., когда некоторые франшизы были предоставлены новым компаниям, по-прежнему предусматривала политику минимальных инвестиций в графический дизайн.²⁰⁷

Тем временем BBC выиграла право на трансляцию нового канала BBC Two, который впервые вышел в эфир 30 апреля 1964 г. В 1967 г. отдел графического дизайна участвовал

²⁰³ Meggs P. Purvis A. History of Graphic Design. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

²⁰⁴ Shiers, George and May, Television: A Bibliographic Guide. Taylor & Francis, pp. 13, 22. 1997.

²⁰⁵ Albert Abramson, Zworykin: Pioneer of Television, University of Illinois Press, 1995, p. 111.

²⁰⁶ Everson, George, The Story of Television, The Life of Philo T. Farnsworth New York: W. W. Norton & Co., p. 141. 1949.

²⁰⁷ Wyver, John. – The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

в консультировании правительства по вопросу о том, какую систему следует использовать для цветного телевидения. Это означало дополнительный объём работы для графических дизайнеров, мониторинг и проведение тестов между PAL и SECAM. Один из таких тестов включал в себя съёмку студии, полной обнаженных людей, чтобы проверить воспроизведение оттенков тела. Цветные передачи, наконец, начались на BBC Two в июле 1967 г., а цветные передачи на BBC One и ITV начались в ноябре 1969 г.²⁰⁸

Типичный графический дизайн в 60-е гг. привёл к более широкому использованию фотографии и более детальной иллюстрации, главным образом из-за того, что 625-строчные передачи, когда они были запущены в 1964 г., позволили увеличить чёткость изображения, что позволило графическим дизайнерам проявить творчество. Кроме того, было гораздо больше инноваций с увеличением знаний о эффектах, которых может достичь камера.²⁰⁹

Введение, сначала 625-линейного вещания, а затем цветного, имело очевидные преимущества для дизайнеров, хотя в некотором смысле они также были помехой.²¹⁰ Следует помнить, что, несмотря на то, что эти улучшения были доступны, они транслировались наряду со старыми 405-линейными передачами (которые даже с их нечётким качеством не были приостановлены до начала 1985 г.).²¹¹ Зрители должны были приобретать новые телевизоры. Как ни странно, продажи цветных приёмников были неожиданно низкими. Соответственно несмотря на то, что у большинства зрителей на тот момент уже появились 625-линейные и цветные приёмники, дизайнерам всё так же приходилось учитывать тех, кто смотрел телевизоры с 405-линейными и монохромными наборами.²¹²

Дизайн стал необходим на телевидении для целого ряда вещей: заголовков и конечных титров программ, графических материалов для программ (кадры, подписи, анимационные последовательности и т.д.), продвижения программ на экране телевизионного канала, дизайна идентичности каналов и, наконец, всего графического "реквизита" для программ, таких как драмы или ситкомы, где дизайнеры должны создавать вывески, газеты, упаковку и т.д.²¹³

²⁰⁸ Everson, George (1949), *The Story of Television, The Life of Philo T. Farnsworth* New York: W. W. Norton & Co., p. 141.

²⁰⁹ Meggs P. Purvis A. *History of Graphic Design*. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

²¹⁰ Shiers, George and May, *Television: A Bibliographic Guide*. Taylor & Francis, pp. 13, 22. 1997.

²¹¹ Albert Abramson, *The History of Television, 1880-1941*, 1987, p. 27.

²¹² Paul C. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

²¹³ Wyver, John. – *The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio* – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

3.2. Тв-дизайн и проектирование цифрового медиа-пространства

Основной целью тв-дизайна является организация информационного поля для дальнейшего информирования аудитории. Для успешного достижения этой цели необходима форма, а форма в телевизионном дизайне – это, прежде всего, образ, предлагающий зрителю набор выразительных средств. В процессе проектирования перед дизайнером стоит задача найти визуальные элементы, которые впоследствии будут определять графический облик телеканала.²¹⁴

Следует также отметить, что в телевизионном дизайне, подобно ранее рассмотренным принципам Швейцарской школы дизайна, весь процесс сосредоточен на последовательном использовании модульных сеток.²¹⁵ Также, начиная с 1960-х гг., телевизионный дизайн напрямую связан с понятием алгоритмов, которые представляют собой главную идею операции, лежащей в основе любого цифрового объекта.

К 80-ым гг. использование графики в тв-дизайне достигло пика своего развития. Успешно использовались разнообразные дизайнерские приёмы для создания последовательных заголовков, анимационных перебивок и другого контента с целью информирования зрителя.²¹⁶ По мере совершенствования технологии и освоения новых техник и эффектов мода менялась, что означало, что в середине-конце 80-ых годов все чаще использовалась 3D-анимированная компьютерная графика (обычно с металлическим или хромированным рендерингом). Дизайнеры часто смешивали фотографии с иллюстрациями, которые обычно были очень стилистическими, а иногда и карикатурными. На время также случилось возвращение знакомого всем чёрного фона в названиях – последний раз его видели в 50-ых годах – и в большинстве случаев телевизионные трансляции заканчивались простым выведением логотипа на чёрном фоне.²¹⁷

Позже появились цифровые системы рисования, такие как Quantel Paintbox, которые позволили графическим дизайнерам собирать коллажи и монтировать, а также адаптировать изображения с помощью электронного пера и графического планшета. Анимация также стала компьютеризированной, позволяя создавать новые эффекты.

²¹⁴ Литвина Т. Информационно-образные и структурно-композиционные средства тв дизайна. Автореферат диссертации на соискание ученого звания кандидата искусствоведения. М: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2005. 207 с.

²¹⁵ Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 — 1965*. New Haven: Yale University Press. 2006. 272 p.

²¹⁶ Truman to Be Televised In First National Hook-Up, *The New York Times*, September 4, 1951, p. 2.

²¹⁷ Rawsthorn, Alice (2007-02-11). "The new corporate logo: Dynamic and changeable are all the rage". *International Herald Tribune*. Retrieved 2008-05-21.

Рассмотрим примеры графического сопровождения для современных каналов. Телевизионный канал MTV является иконой поп-культуры и оказал большое влияние на музыкальный мир. MTV был впервые запущен в 1981 г. С самого начала канал был разработан как платформа для музыкальных клипов. За годы своего существования логотип MTV претерпел три различные итерации.

Первый логотип MTV был разработан компанией Manhattan Design в 1980 г. Этот логотип отличался слегка абстрактным дизайном букв “MTV” в комплекте с рукой в перчатке, держащей музыкальную ноту.²¹⁸

Этот логотип, однако, просуществовал всего один год. В 1981 г. канал изменил дизайн своего логотипа – более похожий на тот, с которым мы сейчас знакомы. Этот дизайн отличался большой буквой «М» с гораздо меньшим «телевизором», расположенным в правом нижнем углу буквы «М». Ниже были слова «Музыкальное телевидение». Эта версия логотипа использовалась до 2010 г.²¹⁹ Тогда канал решил убрать слова «Музыкальное телевидение» из нижней части логотипа. В соответствии с этим, в логотипе мало что изменилось, за исключением того, что высота логотипа была немного уменьшена.²²⁰

Дизайн логотипа MTV очень похож на элементы дизайна, которые мы можем видеть в искусстве граффити. Это сходство с граффити не случайно, поскольку и MTV, и граффити связаны со многими из тех же идей свободы и восстания, и оба ориентированы на одну и ту же молодую аудиторию. Наконец, одним из интересных аспектов дизайна логотипа MTV является отсутствие зависимости от цветовой схемы.²²¹

Базовый логотип разработан с использованием только черного текста, хотя канал на протяжении многих лет показывал логотип в различных цветах в различных промо-акциях. Эта способность изменять цветовую гамму своего логотипа по желанию послужила ценным маркетинговым инструментом для канала, позволяя им оставаться такими же разнообразными, как и музыка, которую они освещают.²²²

Новостной телеканал BBC News, начиная с 1967 г. использует в качестве логотипа три заглавные буквы, набранные гротескным шрифтом. На протяжении шестидесяти лет логотип видоизменяется минимальным образом: варьируется только межбуквенное расстояние и толщина букв.

²¹⁸ Television Drama Shown With Music, *The New York Times*, August 22, 1928, p. 1.

²¹⁹ R. W. Burns, *Television: An International History of the Formative Years*, IET, 1998, p. 98.

²²⁰ Meggs P. Purvis A. *History of Graphic Design*. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

²²¹ "Television Highlights", *The Washington Post*, September 4, 1951, p. B13.

²²² Truman to Be Televised In First National Hook-Up, *The New York Times*, September 4, 1951, p. 2.

Логотип телеканал USA Today представляет собой словосочетание, набранное заглавными буквами гротескным шрифтом. Слева от шрифтового блока располагается изображение планеты Земля. С 2007 г. в логотипе изменяется шрифт, а слева от него уже изображается монотонный цветной круг, подразумевающий образ планеты.

Идентичный композиционный пример встречается в логотипе телеканала National Geographic Channel. В нём также используется схематичное изображение – жёлтый контурный прямоугольник, справа от которого представлен текстовый блок, и использован флаговый набор. Те же приёмы использует ряд телеканалов: HBO (Home Box Office), Cartoon Network, Netflix, 360*.

Культовый логотип для телеканала HBO выглядит и по сей день практически так же, как и в 1975 г., где используется простой словесный знак с кругом внутри буквы «O» в HBO, представляющий образ объектива камеры.²²³ Однако ранний логотип отличается тем, что на нём буква «O» перекрывала букву «B». В некоторых вариациях логотип также сопровождался тремя линиями, окрашенными в красный, жёлтый и синий цвета, ниже или рядом с ним. Этот логотип и последующие его обновлённые версии были разработаны Бетти Брюггер, арт-директором Time-Life.²²⁴ В 1980 г. логотип был пересмотрен, причём буква «O» в буквенном знаке отошла вправо от буквы «B», но всё ещё соприкасается с последней в двух точках. Таким образом, первый логотип и его трёхцветные линии были постепенно заменены новым решением. Основной причиной этого изменения было то, что частично скрытая буква «B» предыдущего логотипа создавала у многих впечатление, что это была буква «E», создавая тем самым дискомфорт прочтения. Кроме того, в новом варианте буквы логотипа были обрезаны, чтобы их начертание казалось менее жирным. Также были расширены промежутки между буквами и вокруг круга в центре буквы «O». Всё-таки главным критерием выразительности логотипа по-прежнему оставались математическая пропорциональность и удобочитаемость.²²⁵

Фактически, такие приёмы как, выстроенная по сетке шрифтовая композиция, минималистичная графика, использование преимущественно одного-двух цветов становятся полноправной основой для визуальной составляющей в дизайне телевидения.²²⁶ В XXI в. цифровое пространство ограничивается не только платформой телевидения. Его

²²³ Gregg Kilday. "Summit, HBO Sign Five-Year Output Deal". The Hollywood Reporter. Prometheus Global Media. Retrieved July 7, 2020.

²²⁴ Wyver, John. – The Moving Image: An International History of Film, Television & Radio – Basil Blackwell Ltd in Association with the British Film Institute, 1989.

²²⁵ R. W. Burns, Television: An International History of the Formative Years, IET, 1998, p. 98.

²²⁶ Meggs P. Purvis A. History of Graphic Design. New York: Alston Wiley 1993. 704 p.

влияние продолжает расти, активно создавая новые концепты, такие как технологии дополненной реальности и т.д.²²⁷ Однако, основной идеей этого процесса по-прежнему остаётся информирование пользователей, а также их взаимодействие с цифровым носителем. В этом случае речь идёт уже не только о телеканалах, но и о других ресурсах, которые занимаются предоставлением контента.

3.3. Цифровой дизайн как пространство для художественных произведений

Было бы неправильным рассматривать телевидение как единственную сложившуюся виртуальную территорию. К началу XXI-го в. сетевые технологии успели проникнуть во все области, в том числе и в искусство. Дополнением к этому поспособствовало и появление Всемирной сети (World Wide Web), которая активно используется пользователями через так называемые «проводники»: смартфоны, планшеты, ноутбуки и т.д. Эти предметы являются прямым продолжением предшествовавших им художественных экспериментов с использованием телекоммуникационных устройств, таких как телефон, факс, радио и телевизор.²²⁸

Тем не менее, говоря о цифровом дизайне, вряд ли будет правильным утверждение, что все его проявления можно чётко отнести к определённой форме.²²⁹ Как правило, одна и та же цифровая инсталляция может сочетать в себе совершенно разный набор физических характеристик.

Важно представлять себе формальные аспекты, на которых может строиться такой дизайн. В итоге каждый объект, включая и виртуальные в том числе, определяется своей материальностью, создавая тем самым способы создания дополнительных смыслов.²³⁰

К формам цифрового дизайна относятся инсталляции, кино, видео и анимация, а ещё виртуальная реальность и музыкальная среда. При том, что формальные свойства продукта всегда тесным образом связаны с его содержанием, материал также может являться частью заявленного «сообщения».²³¹

²²⁷ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

²²⁸ Olympe de Gouges dans La Fée électronique, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 39 p.

²²⁹ Françoise Parfait, Vidéo : un art contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2001, 367 p.

²³⁰ Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, *The New Media Reader*, MIT Press, 2003, p. 227.

²³¹ R. W. Burns, *Television: An International History of the Formative Years*, IET, 1998, p. 98.

В то время, когда ближе к концу XX-го в. телевидение стало феноменальным событием в западном обществе, а вместе с тем появился новый художник Нам Джун Пайк, который взял идею «ТВ-дизайна» за основу своего творчества. Во многих своих работах он использует телевизионные мониторы как готовые объекты, которые он то и дело использует по-своему и таким образом трактует новые смыслы.²³² В 1974 г. Пайк сделал одну из своих самых известных работ: «TV Buddha». Древняя статуя Будды сидит перед камерой и бесконечно смотрит на экран, транслирующий её собственное изображение.²³³

Его модифицированные телевизоры сочетают движущееся изображение со свободными, выразительными и жёсткими абстракциями; используя яркие цветные маркеры, краски и другие материалы, Пайк добавлял выразительные рисунки от руки к телевизионным экранам. «Лев», работа 2005 г., это монументальная композиция, состоящая из двадцати восьми телевизионных экранов и скульптуры льва-хранителя, расписанного вручную, обрамленного деревянной аркой. В это же время экраны показывают быстро меняющийся видеоряд из цветов, животных и рыб. Сам же лев символизирует поздний стиль Пайка, в котором он часто размышлял о многих художниках, повлиявших на его творчество.²³⁴

В 1990-ых гг. одним из «ответвлений» цифрового дизайна стал так называемый браузерный дизайн. Его основная идея заключалась в экспериментальном создании альтернативных страниц, в которых переосмыслять условности, определяющие способы навигации в сети посредством традиционных браузерных систем (Internet Explorer, Netscape).²³⁵

Человеческое восприятие информации в виртуальном пространстве во многом зависит от ряда условностей, а не от внутренних свойств этой среды. Например, транслируемую информацию мы считываем через экран монитора. Точно так же мы видим сайты и воспринимаем их через окна браузеров, построенных по тем же моделям отдельно существующих страниц, что и печатная книга.²³⁶

Ещё одним более современным представителем цифрового дизайна можно считать «виртуальную реальность». Она подразумевает собой возможность пользователя при помощи специального оборудования взаимодействовать с виртуальными объектами.

²³² J.G.Hanhardt et J.Ippolito, Name June Paik, Abrams, coll. « Libri », 2000.

²³³ Noah Wardrip-Fruin et Nick Montfort, The New Media Reader, MIT Press, 2003, p. 227.

²³⁴ Olympe de Gouges dans La Fée électronique, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 39 p.

²³⁵ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

²³⁶ Françoise Parfait, Vidéo : un art contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2001, 367 p.

Изначально этот термин был придуман Джароном Лэниэром, поскольку его компания VPL Research, основанная в 1983 г., стала одной из первых в своём роде, кто вывел на рынок продукты для погружения в виртуальную реальность. Объекты взаимодействия, а также сама «территория» отдельно разрабатывается дизайнерами подобно любому другому проекту, в зависимости от предпочтений заказчика. На сегодняшний день в VR-пространство может быть выведена, как и цифровая инсталляция, так и полномасштабная компьютерная игра («game design»).²³⁷

Разумеется, вопросы восприятия пространства играют ведущую роль в художественных опытах в области VR.²³⁸ В художественном контексте на сегодняшний день разработано довольно ограниченное количество виртуально-реальных сред, полностью погружающих зрителя в альтернативный мир. В качестве примера можно привести «Осмос» 1995 г., а также «Эфемерное» 1998 г. к²³⁹анадской художницы Шарлотты Дэвис. В «Осмосе» пользователь может входить в виртуальный мир, надев специальное оборудование (шлем и реагирующий на движение жилет, отслеживающий частоту дыхания и равновесие).²⁴⁰ В начале погружения мир представляется в виде трёхмерной решётки, в которой заданы координаты для ориентирования. Дыхание и движения пользователя влияют на состояние среды.²⁴¹ Одной из примечательных особенностей разработок Дэвис является то, что при создании своих миров она стремится уйти от репрезентативного реализма. Она использует светящиеся «нереальные» элементы, необычную фактуру, имитирующую постоянное движение частиц. Таким образом, «Осмос» предстаёт в образе размытой картины сновиденческого мира, при этом обладая живописными свойствами.²⁴²

3.4. Художественный медиум: коддинг как форма художественного письма

В качестве примера мы рассмотрим такое явление, как software design, или иными словами «программный дизайн». Отличительной чертой данного направления является то, что это единственная форма, в которой дизайнер должен создать сугубо математическое

²³⁷ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 367 p.

²³⁸ Jean Segura, « "Réalité virtuelle", un plongeon dans l'image », *La Recherche*, n° 229, février 1991, p. 232-235.

²³⁹ Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, *The New Media Reader*, MIT Press, 2003, p. 227.

²⁴⁰ Olympe de Gouges dans *La Fée électronique*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 39 p.

²⁴¹ Таратута Е. Е. *Философия виртуальной реальности* — СПб, СПбГУ, 2007.

²⁴² Rafferty, Penny. "Virtual Reality // Healing Practice: An Interview with Char Davies." *The Insider's Guide to Contemporary Art and Culture*. Jan. 04, 2017.

описание своей работы. Серия «Процесс» дизайнера К. Рейса направлена на осмысление идеи программного обеспечения как концептуальной трактовки цифрового дизайна. Совместно с Б. Фраем они создали «Processing», язык программирования с открытым кодом вместе с интегрированной средой разработки. На данный момент они широко используются в дизайне и науке.²⁴³

Задачи, возникающие в программном дизайне, может выполнять один или несколько человек. При этом они могут выполнять разные роли. Эти роли обычно называются по-разному в зависимости от компании. Общие обозначения ролей сотрудников, участвующих в программном дизайне, помимо самих дизайнеров, включают: архитектора программного обеспечения, ИТ-консультанта или разработчика программного обеспечения.²⁴⁴

Бывают исключения, когда всю проектную деятельность от начала и до конца выполняет дизайнер. Исходя из этого, эстетика дизайнеров, которые пишут собственные программные коды, отображается, как и в самом коде, так и в его визуальных результатах. Важно учитывать, что изначально перед дизайнером стоит сложная задача: создание концепции, сам дизайн, программа, включающая в себя алгоритмы работы. Всё это с условием того, чтобы на выходе программа сама работала и подстраивалась под пользователя.²⁴⁵ Таким образом, мы видим общность программного дизайна с функционализмом и концептуализмом.²⁴⁶

Большинство современных объектов цифрового поля (сайты, приложения, инсталляции) основаны на специально созданном программном обеспечении. Несмотря на этот факт, их визуальные и физические проявления активно преобладают над внутренней составляющей – кодом и данными. Любое цифровое изображение в конечном счёте образуется с помощью ряда команд и программного обеспечения, используемого для работы с ним.²⁴⁷

«WebStalker I/O/D», «Netomat» М. Вишневого являются примером типичного программного дизайна. Другие примеры – это «Автоиллюстратор» английского дизайнера

²⁴³ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

²⁴⁴ Olympe de Gouges dans La Fée électronique, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, 39 p.

²⁴⁵ Гырдымова И.О., Васильева Е.В. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX века В сборнике: Визуальная коммуникация в социокультурной динамике сборник статей II Международной научной конференции. 2016. С. 66-69.

²⁴⁶ Турлюн Л.Н. Концептуализм в компьютерном искусстве/ Л.Н. Турлюн // Известия Алтайского государственного университета – 2011.

²⁴⁷ Nelson, Ted. "Report on Siggraph '81". Creative Computing. 1982.

Э. Уорда. Это разработанное приложение для графического дизайна, которое позволяет пользователям использовать набор процедурных техник для графических работ.

Ещё одним примером можно считать «Forkbomb.pl» английского дизайнера А. Маклина. Это сценарий-приложение, написанный на языке программирования Perl. При определённом давлении (при повторном создании новых процессов с условием замедления загрузки системных данных) происходит создание художественного отпечатка компьютерной системы пользователя.²⁴⁸

3.5. Тв-дизайн и мобильные технологии: поиск «идеального» восприятия

Взаимодействие с помощью мобильных устройств является неотъемлемым свойством как цифровых медиа в целом, так и телевизионного дизайна в частности.²⁴⁹ Когда мы говорим о развитии цифровых платформ, мы наблюдаем тенденцию разъединения больших сетевых платформ в сторону более локально сформированных групп.²⁵⁰ За последние двадцать лет мы видим тенденцию, когда сайты отдельных людей, блоги и некоммерческие организации становятся более весомым инструментом распространения информации.²⁵¹

В 2000-ых г. веб-блоги, вики (сайты, где любому пользователю открыт доступ для редактирования контента) и социальные сети (Facebook, Twitter, Flickr, Instagram, YouTube) были провозглашены вторым поколением сетевых сервисов под термином Web 2.0. Это название было придумано компанией O'Reilly Media в 2004 г. и описывает его как «революцию в цифровой индустрии», целью которой становится создание приложений, которые в свою очередь, учитывают все сетевые взаимодействия. Таким образом, это позволяет им становиться только лучше, если ими будут пользоваться ещё больше людей.²⁵²

Современные интернет-платформы предоставляют среду для транслирования информации посредством тегов и ссылок, которые позволяют легко сортировать любого рода информацию. В XXI-ом в. пользователи полноправно и самостоятельно могут выбирать желаемый медиа-контент. Сочетание информации и развлечений, известное как информационно-развлекательная программа, движет миром. Таким образом, современные

²⁴⁸ Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

²⁴⁹ Mura, Gianluca. Metaplasticity in Virtual Worlds: Aesthetics and Semantic Concepts. Hershey, Pennsylvania: Information Science Reference. 2011. p. 203.

²⁵⁰ Garrick, Jacqueline; Williams, Mary Beth. Trauma Treatment Techniques: Innovative Trends. London: Routledge. 2014. p. 199.

²⁵¹ Nelson, Ted. "Report on Siggraph '81". Creative Computing. 1982.

²⁵² Paul C. Digital Art. London: Thames & Hudson, 2003. 272 p.

«транслирующие» платформы позволяют творческим и культурным сообществам совершенствовать правила, которые определяют ситуацию в культуре. Подобным явлением можно считать и «мобильное телевидение», результат конвергенции между мобильными устройствами и телевидением, возникший относительно в недавнее время.²⁵³

Некоторое время назад феномен телевидения объединил между собой кино и радио, а теперь в их число вошли и мобильные технологии. Первой страной, которая занимает лидирующие позиции в сфере мобильного телевидения, является Южная Корея. На данный момент только British Telecom стала компанией, внедрившей мобильное телевидение за пределами Южной Кореи.²⁵⁴

Несмотря на то, что мобильное телевидение и его услуги в настоящее время находятся в состоянии разработок в некоторых странах, большинство прогнозов, по-видимому, являются позитивными в отношении его развития. На данный момент проводится большое количество испытаний с использованием мобильного вещательного цифрового телевидения (DTV). В Корее мобильный DTV используется по прямой связи со спутника на телефон.²⁵⁵

При просмотре мобильного телевидения «картинка» должна соответствовать особенностям самих мобильных устройств, поэтому новые форматы программ классифицируются на: крупные планы, где выводятся только лица, а также общие планы. Вице-президент Ericsson Mobility World К. Силлен говорит: «Персонализированный мобильный контент повышает ценность существующих услуг для дальнейшего развития сферы мобильного телевидения».²⁵⁶ Исходя из этого, весьма важным является тот факт, насколько хорошо данный сервис будет «учитывать» так называемые пожелания. Пользователи смогут самостоятельно выбрать любимые жанры для просмотра: новости, фильмы, музыкальные видеоклипы, развлекательные и детские программы, спорт.

²⁵³ Stärkung des Binnenmarkts für das Mobilfernsehen. Zusammenfassung der Gesetzgebung. In: EUR-Lex. Amt für Veröffentlichungen der Europäischen Union, 17. Mai 2011, abgerufen am 7. März 2021.

²⁵⁴ Khouri, R., The Role and Power of the Mass Media, Passia Seminar 1999 Media and Communication Skills [Online] Available: http://www.passia.org/seminars/99/media_and_communication/rami2.html.

²⁵⁵ Omar AlSheikSalem. MOBILE TELEVISION: UNDERSTANDING THE TECHNOLOGY AND OPPORTUNITIES. International Journal of Information Technology Convergence and Services (IJITCS) Vol.5, No.5, October 2015.

²⁵⁶ Arif Iqbal and Kazi M. Ahmed; School of Engineering and Technology, Asian Institute of Technology, Thailand ; A Hybrid Satellite-Terrestrial Cooperative Network over Non Identically Distributed Fading Channels; JOURNAL OF COMMUNICATIONS, VOL. 6, NO. 7, OCTOBER 2011; pp. 581-589.

Подразумевается, что контент будет адаптирован для мобильных устройств, учитывая все возможные для него форматы.

В основном можно выделить две модели передачи аудиовизуальных услуг в мобильных сетях. Во-первых, пользователь может индивидуально и по требованию запрашивать видеосервисы по платной подписке (Netflix, TV+, Okko, Premier, YouTube Premium). В этом случае речь идёт о так называемой «запрашиваемой вручную трансляции». Передача начинается в то время, которое выбирает пользователь, и сопоставима с отложенным просмотром видеоконтента из Интернета.²⁵⁷ Обязательным условием такого подхода является скаченное приложение на мобильных устройствах, по которому зритель может запросить нужную ему услугу.²⁵⁸

Второй потенциальный способ распространения аудиовизуального контента в мобильных сетях – это так называемые живые видеопотоки или «стриминг-платформы». Пользователь запрашивает доступ к трансляции, которая происходит в прямом эфире и которую нельзя приостановить или отложить просмотр.²⁵⁹

Поскольку мобильные устройства – это то, что люди постоянно носят с собой и то что связывает их с окружающим миром, они являются идеальным механизмом для транслирования информации.²⁶⁰ Это будет происходить тех пор, пока сами пользователи будут их использовать. Тенденции показывают, что традиционное телевидение больше не является надёжным способом охвата зрителей. Таким образом, должны появляться какие-то альтернативы и новые способы для привлечения зрительского внимания.²⁶¹

²⁵⁷ Mura, Gianluca. *Metaplasticity in Virtual Worlds: Aesthetics and Semantic Concepts*. Hershey, Pennsylvania: Information Science Reference. 2011. p. 203.

²⁵⁸ Nelson, Ted. "Report on Siggraph '81". *Creative Computing*. 1982.

²⁵⁹ Khouri, R., *The Role and Power of the Mass Media*, Passia Seminar 1999 Media and Communication Skills [Online].

²⁶⁰ Garrick, Jacqueline; Williams, Mary Beth. *Trauma Treatment Techniques: Innovative Trends*. London: Routledge. 2014. p. 199.

²⁶¹ Omar AlSheikSalem. *MOBILE TELEVISION: UNDERSTANDING THE TECHNOLOGY AND OPPORTUNITIES*. *International Journal of Information Technology Convergence and Services (IJTCS)* Vol.5, No.5, October 2015.

Глава 4. Разработка проекта графического сопровождения для международного образовательного студенческого телерадиоканала «МОСТ»

4.1. Разработка концепции проекта

В процессе работы над проектом был изучен ряд теоретических исследований в области графического дизайна XX-XXI-ых вв. Также было проведено большое исследование мультимедийных материалов, посвящённых сфере телевидения и медиа-ресурсов. Были проанализированы основные аспекты развития телевидения за весь период его существования. Это дало наглядное представление о процессе формирования современных тенденций в области тв-дизайна и о специфике выбранной темы.

В ходе исследования одним из главных предметов визуальной идентификации был выбран сайт-платформа, транслирующий онлайн студенческие передачи. В связи с этим были рассмотрены аналоги различных телевизионных онлайн-платформ, как всемирно известных, так и камерных, работающих только на студенческую аудиторию. Также был изучен ряд обособленных сайтов, новостных порталов, посвящённых журналистике, киноискусству и другим аспектам образования. Был проведён подробный технический и стилистический анализ инструментария подобных вещательных платформ.

Было выявлено, что на данный момент цифровая среда является основной площадкой для современных вещательных учреждений. В конкретном случае речь идёт о телеканалах. Это влияет в первую очередь на имидж телеканала, на его подачу, процесс транслирования информации, и, в конечном итоге, на доступность получаемой информации для заинтересованных в ней лиц. Исследование современных аналогов показало, что подача информации от современных телевизионных каналов, в том числе и университетских, практически всегда осуществляется через собственную обособленную онлайн-платформу. Платформа содержит в себе не только информационную составляющую, но и имеет свой визуальный облик.

Таким образом, концепция проекта заключается в основе проделанного исследования и отражена в позиционировании студенческого телеканала «МОСТ». Важной целью является найти и обозначить способ получения информации посредством трансляции тв-канала. Важно обозначить процесс коммуникации, образующийся между каналом и его целевой аудиторией. Часто обучающиеся СПбГУ пребывают в поиске необходимой им информации о культурной жизни университета, или, например,

предстоящих событиях. Но зачастую они попросту теряются и не находят необходимую им информацию, поскольку до сих пор у ВУЗа нет отдельной постоянно функционирующей платформы, которая бы транслировала все актуальные и предстоящие культурные события, и новости, а также содержала бы в себе архивы с записями интересных мероприятий, лекций, интервью и т.д. Исходя из этого, факультет журналистики при СПбГУ взял на себя ответственность в создании единого студенческого телевидения «МОСТ».

Телеканал находится под руководством Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций СПбГУ в сотрудничестве теле-радиокомплексом «Мастер-класс». Он позиционирует себя как информационная цифровая платформа, способствующая развитию студенческого кругозора и международным коммуникациям.

Основная направленность телеканала:

- создание, развитие и поддержание программ
- поэтапное выстраивание полноценной телерадиовещательной системы путём вовлечения в работу студентов СПбГУ
- активное коммуницирование с другими странами и университетами

Таким образом, целью моей разработки является, на примере существующих популярных онлайн-платформ и стримминговых сервисов (YouTube, Netflix), создание единой онлайн-платформы – сайта для телеканала, содержащего в себе все выпущенные передачи, интервью. Это необходимо для того, чтобы сохранить и структурировать весь вышедший материал и транслировать текущий. А также формирование единого визуального образа платформы и айдентики канала. Были обозначены основные критерии проектирования практической части:

- минималистичная графика;
- структурированность;
- информативность;
- лёгкий дизайн с расставленными цветовыми акцентами в приоритетных участках.

Цели проекта:

- создание цифрового ресурса для транслирования материала и обеспечивающего информирование зрителя
- новая онлайн-платформа для студентов, освещающая культурную жизнь ВУЗа
- создание визуального графического сопровождения для студенческого телеканала «МОСТ»

Задачи подобной онлайн-платформы заключаются в том, чтобы путём транслирования жизни учащихся передать атмосферу студентам и преподавателям, тем самым дать представление о разнообразии университетских событий. Также ещё одна задача – это сделать платформу информирующей не только в плане аудиовизуальных трансляций, но информационной – путём публикации различных печатных статей и материалов.

Целевая аудитория проекта:

- студенты университета (расширенная ЦА)
- художники и дизайнеры, а также другие представители интеллектуальной среды
- представители факультета журналистики (преподаватели, учащиеся)

4.2. Проектирование графических носителей

Графический образ сайта-платформы студенческого телеканала «МОСТ» строится на базе определённой цветовой гаммы, выбранных шрифтов заданного размера, анимированных элементов навигационной системы, сетки. Сайт-платформа предназначен для погружения в культурную жизнь университета и возможности комфортного просмотра представленных на нём программ.

Первым шагом была разработана структура сайта. Таким образом, было обозначено 4 основных раздела и 8 подразделов с архивными видеороликами и прочей информацией.

Был создан графический макет сайта с помощью программы Figma. Затем, происходила работа над прототипом сайта, с его полноэкранный и мобильной версиями в редакторе Readymag. Ранее этот сервис предполагал собой создание интерактивных онлайн-презентаций. Однако, благодаря стремительному развитию его функционала, стало возможным создание полноформатных сайтов.

Для данного проекта, конкретно для создания имиджевой онлайн-платформы студенческого телеканала, инструментарий Readymag оказался наиболее подходящим. Дело в том, что проектирование сайта в этом редакторе не требует кодирования. Это позволяет целиком и полностью контролировать процесс, и при этом не возникает проблем, связанных с неправильным отражением по причине ошибки в коде. Спроектированный сайт уже превращается в код, который при желании, можно извлечь. Это также является ключевым моментом, чтобы в перспективе сайт смог существовать на базе университетского домена. Более того, онлайн-платформа оснащена широким спектром

возможностей для ряда нестандартных решений, которые позволят наиболее точно выразить желаемый эффект.

При создании графического облика сайта для телеканала велась работа с различными визуальными аналогами. В их число вошла печатная графика XX-го в., в которой заложены истоки современной дизайн-графики, а также графика для современных телевизионных каналов. Был произведён анализ их стилистических особенностей, выявлены наиболее интересные и актуальные приёмы для передачи информации.

За основу модульной составляющей проекта была взята 12-колончатая сетка. Эта сетка является полем, удобным как для экспериментирования, так и для поддержания классически устоявшейся структуры.

Следующим шагом была разработана навигация, позволяющая ориентироваться на страницах сайта. В качестве элементов навигации представлена: глобальная навигация (на заглавной странице сайта), повторяющееся закреплённое сверху композиции меню, ссылки, размещённые на страницах сайта, заголовки и т.д.

Меню, выведенное на главную страницу сайта, представляет собой его структуру. С момента попадания на сайт-платформу пользователь будет видеть все доступные ему пункты навигации. В соответствии с этим, он может самостоятельно для себя определять процесс посещения интересующих его пунктов, разделов, подразделов и т.д. В нижней части композиции выведены ссылки на социальные сети телеканала. В целом, навигация сайта способствует одной из ведущих целей сайта – показывает классифицированные разделы программ и взаимосвязь между ними. Акцент делается на раздел «Трансляция». Многие из опубликованных телепрограмм расположены в смежных категориях и временами пересекаются между собой.

Основной идеей было создание сайта-платформы, способной легко подстраиваться под внешние условия пользования, а именно: в случае, если пользователь будет находиться вместе с плохой работой интернета, у него будет возможность автоматически переключиться на light-версию сайта, так называемую «лёгкую версию». Это также будет способствовать быстрой загрузке роликов и быстрому отображению публикуемой информации. Кроме того, наряду с этой функцией, на сайте будет доступен «ночной режим», в данный момент представленный на всех электронных девайсах, с целью комфортного просмотра платформы в ночное время суток или в отсутствии света.

В верхней части каждой страницы сайта находится локальное меню с закреплённым разделом конкретного пребывания. Это довольно простое визуальное решение для пользователей и специально сделано, чтобы не усложнять процесс поиска по сайту.

Акцент в проектировании также сделан на подбор материала, визуальную программную сетку. По причине этого были отобраны архивные программы телеканала, представленные в высоком качестве. Видеоролики сопровождают описания программ, наименования. На сайте присутствует цветовой код, позволяющий идентифицировать характер поданной информации, соблюдая при этом визуальную иерархию.

Описание программ, а также заглавную страницу сопровождает ряд интерактивно анимированных графических элементов. Это, в первую, очередь, навигационная лента, фоновые GIF-изображения, а также градиентные переходы.

В качестве основного шрифтового начертания был выбран Roboto. Данный шрифт имеет открытую лицензию, включая его использование в коммерческих целях.

Онлайн-платформа одновременно кажется свободной и чётко структурированной, согласно запросам аудитории телеканала, а также изначально предоставленным материалам. В перспективе предусмотрено развитие сайта, с условием публикации обновлённого контента и добавление дополнительных иностранных языков.

Разработанная онлайн-платформа сохраняет в себе общую концепцию и служит коммуникативным ресурсом для представителей университета (студентов и преподавателей). Представленный интерактивный формат сайта несёт в себе дополнительные возможности, тем самым позволяя увеличивать формат фото, видео, перелистывать страницы, ссылки.

В дополнение к сайту, был спроектирован логотипный блок для телеканала, а также ряд графических носителей, в котором был использован ряд стилистических элементов и цветовой код, разработанные ранее для онлайн-платформы.

- заставки, шапки для соц. сетей (на примере Instagram, Facebook)
- шаблоны для историй и презентаций
- сувенирная продукция (майки, чехлы, блокноты, значки)

В задачу проекта входило создание концепта и общего графического сопровождения для онлайн-платформы студенческого телеканала «МОСТ».

Заключение

В ходе работы были рассмотрены визуальные системы графических стилей и дизайн-школ XX-XXI-ых вв. Проведённое исследование показало, что современные тенденции дизайна, в частности телевизионный и веб-дизайн, сохранили и унаследовали главные художественные традиции и теоретические основы начала XX-го в. Несмотря на это, можно наблюдать определённую видоизменчивость и адаптирование устоявшихся графических принципов к культурной среде, которая формирует современное поколение специалистов в области графического дизайна.

Для этого был изучен ряд трудов, монографий, научных статей в области истории искусств и дизайна. Был произведён анализ формообразующих работ на тему типографики, основ вёрстки. Рассмотрен процесс развития дизайн-графики в телевизионной и цифровой среде. На основании полученной информации мне удалось выявить ряд особенностей, свойственных телевизионному дизайну, позволивших в последствии разработать уникальную концепцию и графический образ проекта.

В рамках исследования был проанализирован процесс формирования и развития современного телевизионного дизайна. Для этого был исследован ряд тв-каналов, цифровых платформ, видоизменяемость их графического облика на протяжении полувека. Были обозначены принципы, которые лежат в основе формирования тв-дизайна. Также в рамках проекта, были проанализированы современные тенденции в телевизионной дизайн-графике.

Таким образом, теоретическое исследование обозначило актуальность разработки, а одним из наиболее подходящих инструментов её раскрытия была выбрана онлайн-платформа. Отдельного внимания заслуживает предмет исследования – студенческие телеканалы. Соответственно, были проанализированы различные, как и официальные студенческие, так и менее формальные молодёжные вещательные платформы.

Были рассмотрены их стилистические особенности, визуальный облик, формы подачи. Исходя из этого, анализ собранных изображений способствовал выявлению основных принципов и особенностей типографской вёрстки, сочетанию гарнитур и изображений, расположенных на страницах сайта. При этом, вектор исследовательской работы оставался направлен в сторону формирования телевизионной онлайн-платформы для креативной и современной молодёжи, а именно для студентов СПбГУ.

Таким образом, ознакомившись со всеми теоретическими аспектами и креативными тенденциями в сфере телевизионного дизайна, я смогла выявить актуальные особенности для дальнейшей работы над графическим обликом студенческого канала «МОСТ». Вместе с тем мною была разработана собственная концепция с представленной формой подачи – онлайн-платформой для транслирования передач, существующих на базе канала. Также, при появлении новых передач, рубрик, сайт может развиваться и дополняться. В проекте заложены определённая сетка и шрифт. В соответствии с этим, вёрстка онлайн-платформы может приобретать разные формы и быть динамичной.

Проектная часть работы может быть использована как инструмент для оптимизации вещательного процесса телеканала, и как следствие, для привлечения интереса новой аудитории к жизни университета. Каждая потенциальная аудитория способна подчеркнуть что-то новое из этого дизайн-продукта. Изучение специфики телевизионного дизайна показало, что на примере онлайн-платформы для студенческого телеканала «МОСТ» подобная концепция также может существовать и совершенствоваться в стенах Санкт-петербургского государственного университета. Данное исследование – неотъемлемая часть масштабного проекта, направленного на представление студенческой деятельности и культурной жизни средствами онлайн-платформы и узнаваемого графического сопровождения.

Из всего вышперечисленного, следует вывод, что на сегодняшний день более актуальным становится применение комплексного подхода именно в цифровом пространстве. Помимо этого, важно осознавать, что для потенциального пользователя важную роль играет не только визуальная привлекательность дизайн-продукта, но и заложенные в основу функциональные качества, способствующие его удобству.

Список литературы

Источники

1. Беньямин. В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. 1996.
2. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы Текст. / Д. Вертов. М.: Искусство, 1966.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.
4. Деррида, Ж. Письмо японскому другу Текст. / Ж. Деррида // Вопр. философии. 1992.
5. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления Текст. / Ф. Джеймисон // Логос. 2000.
6. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени Текст. / Ж. Женетт // Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998.
7. Иттен И. Искусство цвета. М.: Ид Аронов, 2013.
8. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. М.: Д. Аронов, 2013.
9. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. М.: – СПб Азбука-классика, 2005.
10. Кандинский В. В. О духовном в искусстве: (Живопись). Л. : фонд «Ленинградская галерея», 1989. - 68 с.21 .Капр А. Эстетика искусства шрифта : Тезисы и маргиналии со 152 иллюстрациями / Альберт Капр; пер. с нем. М. : Книга, 1979.
11. Лебон, Г. Психология масс Текст. / Г. Лебон. Саратов, 2001.
12. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. СПб. : Алетейя, 1998.
13. Лич, Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / пер. с англ. М.: Вост. лит. РАН, 2001.
14. Лотман, Ю.М. «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога Текст. / Ю.М. Лотман, Н. Николаенко // Декоративное искусство СССР, 1983.
15. Лотман, Ю.М. Диалог с экраном Текст. / Ю.М. Лотман, Ю. Цивьян. Таллин, 1994.

16. Лотман, Ю.М. Проблема знака и знаковой системы в типологии русской культуры XIX веков Текст. / Ю.М. Лотман // Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.
17. Лотман, Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров . Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992) Текст. / Ю.М. Лотман. -СПб.: Искусство-СПб, 2000.
18. Лурия, А. Р. Основы нейропсихологии Текст. / А.Р. Лурия. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973.
19. Люшер М. Цветовой тест Люшера. СПб.: Сова; М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
20. Розанов, В.В. О понимании Текст. / В. Розанов. СПб.: Наука, 1995.
21. Шёнберг А. Отношение к тексту // Синий всадник : Альм. 1912 г. / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; [Пер., комментарии и статьи З. С. Пышновской]. М. : Изобраз. искусство, 1996.
22. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко; Пер. с итал. А. Шурбелева. СПб. : Акад. проект, 2004.
23. Gill E. An Essay on Typography / E. Gill. Boston : David R. Godine Publisher, 1993.
24. Graphic design. Basle School of Arts and Crafts. Kunstgewerbeschule Basel. Ecole des arts metiers de Bale. Basel: Pharos Verlag, 1967.
25. Griswold W. Cultures and Societies in a Changing World. – London, 1994.
26. Gropius W. Die neue Architektur und das Bauhaus: Grundziige und Entwicklung einer Konzeption. Mainz u.a.: Kupferberg, 1965.
27. Ludwig Mies van der Rohe. Ausstellungskatalog. Berlinere Bauwochen. Berlin. 1968.

Общая история дизайна

1. Аронов В.Р. Баухауз. Миф и быль. // ДИ. 1969.
2. Аронов В.Р. Баухауз и ВХУТЕМАС.
3. Аронов В.Р. Петер Беренс дизайнер. // Декоративное искусство СССР. 1965.
4. Аронов В. 100 дизайнеров Запада / В. Аронов, А. Иконников, А. Дижур и др. М. : ВНИИТЭ, 1992.
5. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / В.Р. Аронов. Вып. I. М.: ВНИИТЭ, 1992.
6. Аронов В.Р. Ульмская школа. // Искусствознание 3-4/07. М.: Издание государственного Института искусствознания, 2007.
7. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике / Роберт Брингхерст; пер. с англ. М. : Издатель Дм. Аронов, 2006.
8. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. 280 с.
9. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
10. Васильева Е. Петербургская школа моды: от минимализма к деконструкции // Трансформация старого и поиск нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века. Материалы научной конференции. Санкт-Петербург: Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, 2020. с. 46-53.
11. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
12. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
13. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.

14. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
15. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
16. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
17. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 — 24.
18. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.
19. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4-33.
20. Данн Э., Рэби Ф., Спекулятивный мир. Дизайн, воображение и социальное визионерство, Strelka Press, 2017.
21. Девшивили Д. В. Зарождение интернационального стиля в графическом дизайне // Ракурсы. Сб. статей. Вып. 4. М., Государственный институт искусствознания, 2002.
22. Девшивили Д. В. Helvetica. Королева гротесков или самый обычный шрифт // Designer. 2003.
23. Девшивили Д. В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн: Автореф. дисс. . канд. искусствоведения / Девшивили Дмитрий Важаевич. М., 2004.
24. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX - начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013.
25. Барт Р. Camera lucida. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
26. Герман М. Ю: Модернизм : искусство первой половины XX века / М. Герман. СПб.: Азбука-классика, 2003. — 478 с. - (Новая история искусства).
27. Гройс, Б. Утопия и обмен Текст. / Б. Гройс. М.: Знак, 1993.

28. Ерохин С. В. Цифровое компьютерное искусство. – Спб.: Алетейя, 2011.
29. Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург : Алетейя, 2010.
30. Ивбулис, В.Я. От модернизма к постмодернизму Текст. / В.Я. Ивбулис // Вопр. лит. 1989.
31. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия /Акилле Бопито Олива ; Пер. с итал.: Галина Курьерова, Кирилл Чекалов. -М. : ХЖ, 2003.
32. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004.
33. Реннер М. Школа искусств и ремесел Basel. Факультет визуальных коммуникаций // КАК-2001 -№ (3).
34. Реннер П. Книгопечатание как искусство / Пауль Реннер; Пер. с нем. М., Л.: Госиздат, 1925.
35. Роберте Л. Дизайнер и сетка / Л. Роберте, Дж. Трифт. — М. : РИП-холдинг, 2005.
36. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. М.: Москва: Архитектура-С, 2006.
37. Рунге В.Ф. Феномен проектной культуры XX века. Часть 1.- М.: МГУ сервиса, 2001.
38. Серов С. И. Типографика и проектная концептуалистика // Хрестоматия по дизайну : иллюстрированная / сост.: Г. В. Вершинин. Е. А. Мелентьев ; вступ. ст.: Г. В. Вершинин ; ред.: Н. П. Дементьева. Тюмень : Институт дизайна, 2005.
39. Фрилинг Г., Ауэр К. Человека-цвет-пространство. М., 1973.
40. Чихольд Я. Новая типографика. / Перевод с нем. М.: Издательство студии А. Лебедева, 2011.
41. Aldersey-Williams H. World design: Nationalism and Globalism in Design / Hugh AlderseyWilliams. New York : Rizzoli, 1992.
42. Ambrose G. Basics Design: Format / G. Ambrose, P. Harris. Lausanne : AVA Publishing SA, 2004.
43. Ambrose G. Basics Design: Grids / G. Ambrose, P. Harris. Lausanne : AVA Publishing SA, 2008.
44. Aynsley J. Graphic Design in Germany, 1890 1945 / Jeremy Aynsley. - Los Angeles : University of California Press, 2000.

45. Aynsley J. A century of graphic design: graphic design pioneers of the 20th century / Jeremy Aynsley. London : Mitchell Beazley, 2001.
46. Bayer H. Bauhaus 1919-1933. Stuttgart 1955.
47. Biesele I. Graphic Design International / Igildo Biesele. Zurich : ABC Verlag, 1978.
48. Bill M. Recherche d'un art logique / Max Bill; Ed. V. Anker. Lausanne : L'âge d'homme, 1979.
49. Blackwell L. The end of print: the graphic design of David Carson / Lewis Blackwell, David Carson. London : Laurence King Publishing, 2000.
50. Fiell C. Contemporary Graphic Design / Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln : Taschen GmbH, 2007.
51. Fiell C. Design of the 20th Century / Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln: Taschen, 2005.
52. Fiell C. Graphic Design Now // Charlotte Fiell, Peter Fiell. Köln : Taschen GmbH, 2006.
53. Heiz A. V. Swiss Graphic Design / Andre Vladimir Heiz ; ed. by R. Klanten, H. Hellige, M. Mischler. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2000.
54. Heller S. Design and Style 7. Bauhaus and New Typography / Steven Heller, Seymour Chwast. Cohoes : Mohawk Papers Mills / The Pushpin Group Inc., 1992.
55. Heller S. German Modern: graphic design from Wilhelm to Weimar / Steven Heller & Louise Fili. San Francisco : Chronicle Books, 1998.
56. Heller S. Graphic Design History / Steven Heller, Georgelte Ballance. New York, Allworth Press, 2007.
57. Heller S. Graphic Style: from Victorian to Post Modern / Steven Heller, Seymour Chwast. - New York : Harry N. Abrams, Inc., 1988.
58. Heller S. Icons of Graphic Design / S. Heller, M. Hie. London : Thames & Hudson, 2008.
59. Heller S. Typology: Type Design from the Victorian Era to the Digital Age German modern: graphic design from Wilhelm to Weimar / Steven Heller & Louise Fili. — San Francisco : Chronicle Books, 1999.
60. Hillier B. The Style of the Century 1900-1980 / B. Hillier. New York : E. P. Dutton, 1983.
61. Hilner M. Basics Typography: Virtual Typography / B. Hillier. — Lausanne : AVA Publishing SA, 2009.

62. Hitchcock H. R. *The International Style* / H. R. Hitchcock, P. Johnson. New York : W.W. Norton & Co., 1997.
63. Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965* / Richard Hollis. London: Laurence King Publishing, 2006.
64. Javet A. *Typographie composition, impression* / A. Javet, H. Matthey. - Lausanne : École romande de typographie, 1967.
65. Lechner H. *Swiss posters* // *Novum Gebrauchsgraphik*. 1991, № 62.
66. Lewis J. *The 20th Century Book : Its Illustration and Design* / John Lewis. London : Studio Vista, 1967.
67. Lewis J. *Typography: design and practice* / John Lewis. — New York : Taplinger Publishing Co., Inc., 1978.
68. Lichtenstein C. *Playfully rigid: Swiss architecture, graphic design, product design 1950 - 2006* / C. Lichtenstein. Baden : Lars Müller Pub., 2007.
69. Müller L. *Josef Müller-Brockmann: Pioneer of Swiss Graphic Design* / Lars Müller, Paul Rand. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.
70. Müller-Brockmann J. *The Graphic Designer and His Design Problems* / Josef Müller-Brockmann. Teufen : Verlag A. Niggli, 1961.
71. Müller-Brockmann J. *A History of Visual Communication* / Josef Müller-Brockmann. - Zurich : A. Niggli, 1971.
72. Müller-Brockmann J. *Grid Systems in Graphic Design: A visual communication manual for graphic designers, typographers, and three dimensional designers* / Josef Müller-Brockmann. Teufen : Verlag A. Niggli, 1981.
73. Purvis A.W. *Graphic Design: 20th Century* / A.W. Purvis. New York : Princeton Architectural Press, 2003.
74. Raizman D. *History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution* / D. Raizman. London : Laurence King Publishing, 2003.
75. Ramat A. *Grammaire typographique* / A. Ramat. Montréal : Aurel Ramat, éditeur, 1984.
76. Rand P. *A Designer's Art* / Paul Rand. New Haven : Yale University Press, 1985.
77. Rand P. *Design, Form and Chaos* / Paul Rand. New Haven: Yale University Press, 1993.

78. Resnick E. Graphic design: a problem-solving approach to visual communication / Elizabeth Resnick. New York : Prentice-Hall, 1984.
79. Resnick E. Design for Communication: Conceptual Graphic Design Basics / Elizabeth Resnick. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, Inc., 2003.
80. Rotzler W. Art et graphisme les correspondances entre l'art et le graphisme de notre temps / W. Rotzler. - Zurich : Éditions ABC, 1983.
81. Sassoon R. Computers and Typography / Rosemary Sassoon. Oxford : Intellect, 1993.
82. Schmittel W. Design Concept Realisation Braun, Citroen, Miller, Olivetti - Sony -Swissair / W. Schmittel. - Zurich : Editions ABC, 1975.
83. Shaughnessy A. How to Be a Graphic Designer, Without Losing Your Soul / A. Shaughnessy. London : Laurence King Publishing Ltd., 2005.
84. Smith V. Forms in Modernism: The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts 1920s-1970s / V. Smith. -New York : Watson-Guption Publications, 2005.
85. Stankowski A. Visual presentation of invisible processes: how to illustrate invisible processes in graphic design / Anton Stankowski. London : A. Tiranti, 1967.
86. Stiles K. Max Bill: Elective Infinities // Art in America. 1975, № 3.
87. Triggs T. Type Design: Radical Innovations and Experimentation / T. Triggs. New York : HarperCollins Publishers, 2003.
88. Tschichold J. Asymmetrie Typography / Jan Tschichold. London : Faber & Faber, 1967.
89. Tschichold J. Die Neue Typographie : Ein Handbuch fur Zeitgemass Schaffende / Jan Tschichold. Berlin : Verlag Des Bildungsverbandes Der Deutschen Buchdrucker, 1928.

Телевидение и социология

1. Абожина, Н.К. Проблемы современного телевидения в социокультурном и политико-правовом контексте Текст. / Н.К. Абожина // Культурная жизнь Юга России. 2007.
2. Белл Д. Социальные рамки информационного общества // Новая технократическая волна на Западе. М.: Изд-во Прогресс. 1986.
3. Бодрийяр, Ж. Реквием по масс-медиа. В сб.: Поэтика и политика. Альманах российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1999.
4. Бодрийяр, Ж. Система вещей Текст.: пер с фр. / Ж. Бодрийяр. -М.: Рудомино, 1995.
5. Бодрийяр, Ж. Реквием по масс-медиа. В сб.: Поэтика и политика. Альманах российско-французского центра социологии и философии Института социологии РАН. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1999.
6. Бурдые, П. О телевидении и журналистике Текст. / П. Бурдые // Культурология: Дайджест. М., 2003.
7. Бурдые П. Практический смысл / Пер. с фр. А.Т. Бикбова, К.Д. Вознесенской, С.Н. Зенкина, Н.А. Шматко. СПб.: Алетейя; М.: Ин-т экспериментальной социологии. – 2001.
8. Гук, А.А. Понятийное пространство экранной культуры Текст. / А.А. Гук // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2007.
9. Гэлбрейт, Д. Новое индустриальное общество Текст. / Джон Гэлбрейт. М.: АСТ, 2004.
10. Йоас Х. Креативность действия. / Перевод с нем. – СПб.: Алетейя, 2005.
11. Кенинг Т. Психология рекламы. Ее современное состояние и практическое значение. М., 1925.
12. Крапивенко А.В. Технологии мультимедиа и восприятие ощущений. – М.: Бином. Лаборатория знаний, 2009.
13. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. — М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.
14. Маклюэн, М. Телевидение: Робкий гигант Текст. / М. Маклюэн // Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1987.

15. Мид, Дж. От жеста к символу Текст. / Дж. Мид // Американская социологическая мысль. М., 1994.
16. Моль, А. Социодинамическая теория средств массовой коммуникации: частный случай радио и телевидение Текст. / А. Моль // Моль А. Социодинамика культуры: пер. с фр. - М., 1973.
17. Парсонс Т. О структуре социального действия. М.: Академический проект. - 2002.
18. Померанц, Г.С. Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем Текст. / Г.С. Померанц // Историко-филологические исследования. М., 1974.
19. Порус, В.Н. Виртуальное пространство: иллюзия свободы Текст. / В.Н. Порус // Компьютерра. 2000.
20. Прайс, М. Телевидение, телекоммуникации в переходный период: право, общество и национальная идентичность Текст.: [пер.] / М. Прайс; Моск. гос. ун-т. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2000.
21. Alexander V. Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms. – Cornwall, 2003.
22. Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964.
23. Jost F. L' Introduction à l'analyse de la television. Paris: Ellipses, 2004.
24. How N., Strauss W. Millennials Rising: The Next Great Generation. Broadway Books, 2000.
25. Schneidermann (Daniel), Le cauchemar mediatique. Paris, Denoel, 2003. Selection Presse de France. Paris, Unipresse, 2004.
26. Williams R. Culture and Society. 1780 1850. London and New York: Colambia University Press. 1958.

Философия медиа культуры

1. Абдеев, Р. Ф. Философия информационной цивилизации Текст. / Р.Ф. Абдеев. М.: Владос, 1994.
2. Азарян, С.Г. Телевидение как парадигма аудиовизуальной культуры современного российского общества Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук : 24.00.01 / Азарян Самир Генрихович; Краснодар, гос. ун-т. культуры и искусств. Краснодар, 2006.
3. Александрова, Л. Д. Культура виртуальной коммуникации Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук: 09.00.13 / Александрова Людмила Дмитриевна. Челябинск, 2009.
4. Андерс, Г. Мир как фантом и матрица Текст.: (философские размышления о радиовещании и телевидении) / Г. Андерс // Искусство кино. -2005.-№2.
5. Аронсон, О.В. Философские основания анализа кинематографического пространства Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук: 09.00.04 / Аронсон Олег Владимирович; Рос. акад. наук, Ин-т философии. Л., 1997 .
6. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. М.: Изд-воВладос. 1994.
7. Бодрийяр, Ж. Реквием по масс-медиа Текст. / Ж. Бодрийяр // Поэтика и политика: альманах Рос.-франц. центра социологии и философии Ин-та социологии Рос. Акад. наук. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1999.
8. Вельш, В. Постмодернизм в искусстве и философии и его отношение к технологической эпохе Текст. / В. Вельш // На путях постмодернизма. М., 1995.
9. Виртуализация опыта в культуре постмодерна: Метаморфозы дискурсивного ландшафта Текст.: автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.13 / Галкин Дмитрий Владимирович. 2002.
10. Медиафилософия XI. Визуальная экология: формирование дисциплины: Колл. моногр. / Ред. В.В. Савчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2016.
11. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996.
12. Грант, Дж. П. Философия, культура, технология: перспективы на будущее Текст. / Дж. П. Грант // Новая технократическая волна на Западе. -М.: Прогресс, 1986.
13. Гройс, Б. Философ после конца истории Текст. / Б. Гройс // Ускользящий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. М.: Ad Marginem, 2002.

14. Губенко, М.С. Телевизионная коммуникация как фактор виртуализации массового сознания Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук: 09.00.11 / Губенко Максим Сергеевич; Военный ун-т, 2009. 25 с.
15. Делез, Ж. Логика смысла Текст. / Ж. Делез; пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. - 480 с.
16. Делез, Ж. Симулякр и античная философия Текст. / Ж. Делез // Делез, Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
17. Делез, Ж. Что такое философия? Текст. / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. [и послесл.] С.Н. Зенкина. М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
18. Дильтей, В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах Текст. / В. Дильтей // Культурология. XX век: Антология. М.: Юрист, 1995.
19. Дрейфус, Х.Л. Телеэпистемология: последний рубеж Декарта Текст. / Х.Л. Дрейфус // Виртуалистика: Экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004.
20. Крокер, А. Телевидение и торжество культуры Текст. / А. Крокер, Д. Кук // Комментарии. М., 1997. - № 11. - С. 168.
21. Крушанов А.А. Современный образ мира: признаки скрытой виртуализации // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М.: ПрогрессТрадиция, 2004.
22. Лакан, Ж. Семинары. Этика психоанализа 1959-1960 Текст. / Ж. Лакан. М.: Гнозис, 2006.
23. Лакан Ж. Телевидение. Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова. М.: ИТДК «Гнозис», Издательство «Логос», 2000.
24. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе Текст. / Ж. Лакан.-М, 1995.
25. Ламэй, К. Автономия телевидения и государство Текст. / К. Ламэй, Э. Мицкевич, Ч. Файрстоун. М, 1999.
26. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек текст -семиосфера - история Текст. / Ю.М. Лотман. - М.: Языки рус. культуры, 1996. 448 с.
27. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры. М.: Киев: Ника Центр, 2003.
28. Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человека. – М.: Логос, 2001.

29. Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое. Перевод О.Н. Шпарага. Мн.: Логвинов, 2006.
30. Порус, В.Н. Виртуальное пространство: иллюзия свободы Текст. / В.Н. Порус // Компьютерра. 2000.
31. Рейман, Л.Д. Информационное общество и роль телекоммуникаций в его становлении Текст. / Л.Д. Рейман // Вопр. философии. 2001. - № 3.
32. Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре Текст.: пер. с нем. / Г. Риккерт; общ. ред. и предисл. А.Ф. Зотова. М.: Республика, 1998.
33. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. — 3-е изд. — М. : КомКнига, 2006.
34. Савчук В.В. Медиафилософия и эстетика // Медиафилософия V. Способы анализа медиареальности / Под ред. В. В. Савчука, М. А. Степанова. СПб.: С.-Петербургское Философское общество, 2010.
35. Савчук В.В. Медиафилософия XI. Визуальная экология: формирование дисциплины: Колл. моногр. / Ред. В.В. Савчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2016.
36. Jacques Derrida and Bernard Stiegler, Echographies of Television, Polity Press, 2002.
37. Levinson, P. Digital McLuhan. A guide to information millennium. L.: Routledge, 1999.
38. Taylor, M., Saarinen, E. Imagology: Media Philosophies. L.: Routledge, 1994.
39. Theall, D.F. The Virtual Marshall McLuhan. Montreal & Kingston, London, Ithaca: McGill Queen's University Press, 2001.

История телевидения (тенденции формирования)

1. Азарин, В. От замысла до экрана (История и технология телевизионного производства) Текст.: учебник для студентов ф-тов журналистики / В. Азарин. М.: Изд-во МНЭПУ, 1995.
2. Азарян, С.Г. Телевидение как парадигма аудиовизуальной культуры современного российского общества Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук : 24.00.01 / Азарян Самир Генрихович; Краснодар, гос. ун-т. культуры и искусств. Краснодар, 2006.
3. Кацев И.Г. История российского телевидения (1907-2000). М.: Российский гуманитарный университет. 2004.
4. Луман, Н. Медиа коммуникации. М.: Логос, 2005.
5. Луман, Н. Общество как социальная система Текст. / Н. Луман. -М.: Логос, 2004.
6. Миллерсон, Д. Телевизионное производство: моногр. / Д. Миллерсон; пер. с англ. под ред. В.Г. Маковеева. М. : Изд-во ГИТР : Изд-во Флинта, 2004. - 566 с.
7. Поппер, К. Против злоупотребления телевидением Текст. / К. Поппер // Искусство кино. 1996. - № 1.
8. Рондьер, П. Размышления о телевидении. Текст. / П. Рондьер // 40 мнений о телевидении: Зарубежные деятели культуры о телевидении. -М.: Искусство, 1978.
9. Рунов, В.В. Средства массовой информации эпохи постмодерна Текст. / В.В. Рунов, С.Г. Азарян. Краснодар: КГУКИ, 2006.
10. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс. 2004.
11. Фрейлих С.И. Золотое свечение экрана М.: Искусство, 1980.
12. Шеннон Р. Имитационное моделирование систем искусство и наука.-М.: Мир, 1978.
13. Agee R. Internet television: opportunities and strategies for reaching the mass market / R. Agree. — Stamford, 1997.
14. Bourdieu P., On Television, The New Press, 2001.
15. David E. Fisher and Marshall J. Fisher, Tube: the Invention of Television, Counterpoint, Washington, DC, 1996.

16. Internet television / ed. by Eli Noam, Jo Groebel, Darcy Gerbarg. Mah-wah, 2004.
17. Kroker A, CookD. Television and the Triumph of Culture // The postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. St.Martin's Press, 1986.
18. Leggett, J. "Television in Color". Popular Mechanics. Chicago. Retrieved 7 December 2014.
19. Veyrat — Masson I. Télévision et histoire, la confusion des genres: Docudramas et fictions du réel. Bruxelles: De boeck, 2008.

Современная телевизионная культура

1. Вартанова Е.Л. Цифровое ТВ и трансформация медиасистем. О необходимости современного ТВ // Вестник МГУ. Журналистика. 2001.
2. Гук, А.А. Видеохронотип: формирование нового способа экранного творчества Текст. / А.А. Гук // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2009. - № 1.
3. Гук, А.А. Понятийное пространство экранной культуры Текст. / А.А. Гук // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2007.
4. Громов, Р.В. Телевидение как инструмент формирования информационного пространства современной России Текст.: автореф. дис.канд. полит, наук: 23.00.02 / Громов Роман Владиславович; Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации. М., 2002.
5. Деникин, А.А. Телевидение: новые реалии Текст. / А.А. Деникин // Обсерватория культуры / Рос. гос. б-ка, НИЦ Информкультура. 2006.
6. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура: пер. с англ. О.И. Шкаратана. М.: СЕУ. 2000.
7. Кацев И.Г. История российского телевидения (1907-2000). М.: Российский гуманитарный университет. 2004.
8. Лейбин В.М. Роль информационно-коммуникационных технологий в изменении отношений между воображаемым, символическим и реальным // Вопросы философии. 2011.
9. Луман, Н. Реальность массмедиа Текст. / Н. Луман; пер. с нем. А.Ю. Антоновского. М.: Праксис, 2005.
10. Маклюэн, М. Культура в аудиовизуальный век Текст. / М. Маклюэн // Хрестоматия по культурологии: учеб. пособие / сост. А.И. Кравченко. М., 2006.
11. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
12. Рондьер, П. Размышления о телевидении. Текст. / П. Рондьер // 40 мнений о телевидении: Зарубежные деятели культуры о телевидении. -М.: Искусство, 1978.

13. Российская телевизионная культура: анализ современной ситуации. Текст.: автореф. дис. . канд. филос. наук: 24.00.01 / Курова Екатерина Геннадьевна, 2008.
14. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. СПб.: Прайн-Евროзнак, 2001.
15. Шустрова О. И. Пространство медиа искусства. – СПб.: Алетейя, 2013.
16. Crane D. The Production of Culture: Media and Urban Arts. – London: SAGE Publications, Inc., 1992. 17. Fiske J. Television Culture. London and New York: Routledge, 1987.
18. Kroker A, Cook D. Television and the Triumph of Culture // The postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. St. Martin's Press, 1986.
19. Natkin S. Jeux video et medias du XXIe siecle : Quels modeles pour les nouveaux loisirs numeriques? Paris, Yuibert, 2004.
20. Peterson R.A. The Production of Culture: A Prolegomenon // The American Behavioral Scientist. 1976. Vol. 19. No. 6. P. 669-684.

Источники:

21. Steyerl H. The Wretched of the Screen. Berlin : Sternberg Press, 2012. 198 p. 21. Cloninger C. Manifesto for a Theory on the New Aesthetic [Электронный ресурс] // Mute. 2012. 3 October. URL: <http://www.metamute.org/editorial/articles/manifestotheory-‘new-aesthetic’>
22. Steyerl H. The Wretched of the Screen. Berlin : Sternberg Press, 2012. 198 p. 21. Cloninger C. Manifesto for a Theory on the New Aesthetic [Электронный ресурс] // Mute. 2012. 3 October. URL: <http://www.metamute.org/editorial/articles/manifestotheory-‘new-aesthetic’>

Современные визуальные системы в графической среде

1. Васильева Е.; Гарифуллина (Аристова) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018.
2. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства Текст.: автореф. дис. докт. филос. наук: 09.00.04 / Ерохин Семён Владимирович. 2010.
3. Гук, А.А. Видеохронотип: формирование нового способа экранного творчества Текст. / А.А. Гук // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2009. - № 1.
4. Деникин А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. Учебное пособие. – М.: ГИТР, 2012.
5. Назайкин, А.Н. Иллюстрирование рекламы / А.Н. Назайкин. – М.: Эксмо, 2005.
6. Пономаренко С.И. Пиксел и вектор. Принципы цифровой графики. Спб.: БХВПетербург, 2002.
7. Becker H.S. Art as a Collective Action // Popular Culture: Production and Consumption / Ed. by C.L. Harrington, D. B. Bielby. Blackwell Publishing, 2001.
8. Berry D. Critical Theory and the Digital. London : Bloomsbury Publ., 2014. 272 p. 13. Bassett C. Not Now? Feminism, Technology, Postdigital // Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry. Brighton (UK) : University of Sussex, 2015.
9. Cubitt S. Digital Aesthetics. London : Sage Publishers, 1998. 192p.

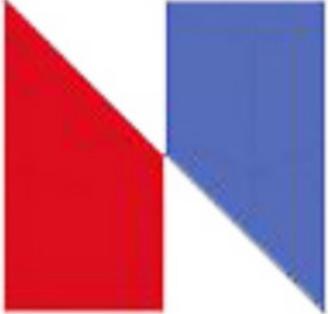
10. Contreras-Koterbay S., Mirocha Ł. *The New Aesthetic and Art : Constellations of the Postdigital*. Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2016. 280 p.
11. Cramer F. What Is “Post-digital”? // *Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design* / ed. By D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015.
12. Drucker J. *SpecLab : Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*. Chicago. University of Chicago Press. 2009.
13. Paul C. *Digital Art*. London : Thames & Hudson, 2003.
14. Popper F. *Art of the Electronic Age*. London : Thames & Hudson. 1993. Источники:
15. Andrews I. Post-Digital Aesthetics and the Function of Process, Proceedings of the 19th International Symposium of Electronic Art (ISEA2013, Sydney). Available at: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/9688>
16. Andrews I. Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html>
17. Bridle J. The New Aesthetic Blog, Tumblr [Электронный ресурс]. URL: <http://newaesthetic.tumblr.com/about>
18. Cramer F. What Is “Post-digital”? // *Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design* / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015. P. 12—26. 9. A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research / ed. by C.U. Andersen, G. Cox, G. Papadopoulos [Электронный ресурс]. URL: http://www.aprja.net/?page_id=1291.
19. Cascone K. *The Aesthetics of Failure : “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music* // *Computer Music Journal*. 2000.
20. Gartenfeld A. For The Love of Art: Mark Tribe on Post Digital : Summary of interview // *Paper Magazine*. 2008. № 10.
21. Sterling B. An Essay on the New Aesthetic [Электронный ресурс] // *WIRED*. 2012. 2 April. URL: <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic> (дата обращения: 20.12.2016).

Искусство в контексте средств массовой информации

1. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М., 1996.
2. Данн Э., Рэби Ф., Спекулятивный мир. Дизайн, воображение и социальное визионерство, Strelka Press, 2017.
3. Делез, Ж. Кино Текст.: [пер. с фр.] / Ж. Делез; предисл. О. Аронсона. М.: Ad Marginem, 2005.
4. Лола Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования – М.: СПб ИПК Береста, 2016.
5. Сарно Я. Современный медиаарт. Куда идут технологии? URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=168>
6. Popular Culture. Past and Present. A Reader. Ed. By B. Waites. L., 1982.
7. Эйзенштейн С.М. Стрoение фильма (некоторые проблемы анализа произведений экрана, М., 1984).
8. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938. Избр. произвед. В 6-т (гл. ред. Юткевич С.И. М., 1964).
9. Becker H.S. Art Worlds and Social Types // American Behavioral Scientist. 1976.
10. Tribe M., Reena J. New Media Art. – Koln: Taschen, 2006.
11. Andersen C.U., Pold S.B. Aesthetics of the Banal — “New Aesthetics” in an Era of Diverted Digital Revolutions // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015.
12. Tifentale A., Manovich L. Selficity : Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media // Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design / ed. by D.M. Berry, M. Dieter. [S. l.] : Palgrave Macmillan, 2015.

Приложение 1

Обзор развития графических стилей телеканалов в XX-XXI веках

1.	«Эн-би-си» (англ. National Broadcasting Company, NBC) — американская коммерческая телекомпания	
		
1926	1931	1942
		
1953	1959	1976
		
1979	1986	2011

Категория: новостной телеканал

Страна вещания: США

Целевая аудитория: взрослая категория людей, 35-55 лет, интересующаяся новостями и политикой

2.	BBC News — британский общественный информационный телеканал	
		
1955	1962	1967
		
1980	1988	1997
<p>Категория: новостной телеканал Страна вещания: Великобритания, Ирландия Целевая аудитория: взрослая категория людей, 35-55 лет, интересующаяся новостями в мире и политикой</p>		

3. «Ю-Эс-Эй тудей» (USA Today, англ.—«США сегодня»)



1962



1988



2007



2013

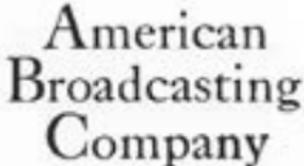


Категория: новостной телеканал

Страна вещания: США

Целевая аудитория: взрослая категория людей, 35-55 лет, интересующаяся новостями и внутренней политикой

4.	Fox Broadcasting Company (часто упоминается просто как Fox) — телевизионная сеть	
		
1935	1945	1972
		
1982	1987	
<p>Категория: развлекательная; одна из из крупнейших телекомпаний мира Страна вещания: США Целевая аудитория: люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры</p>		

5.	American Broadcasting Company (ABC) — американская коммерческая телевизионная сеть	
		
1948	1952	1953
		
1956	1960	1962
		
1988	2007	2013

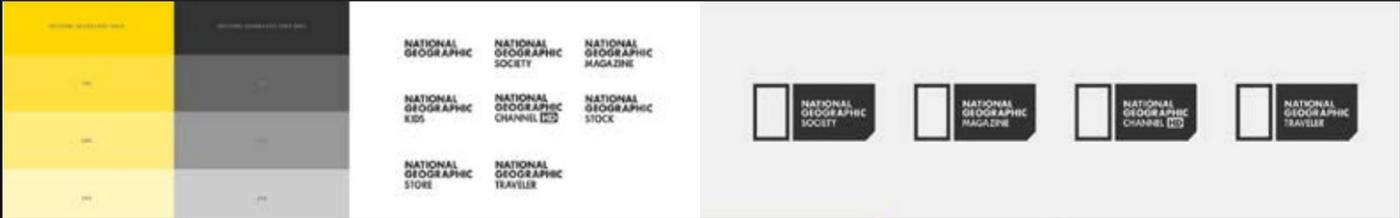
Категория: развлекательный телеканал, транслирующий сериалы

Страна вещания: США

Целевая аудитория: люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры

6.	HBO (Home Box Office) — североамериканская кабельная и спутниковая телевизионная сеть		
			
1972-1975	1975-1980	1980-2020	
<p>Категория: развлекательная телевизионная сеть Страна вещания: США Целевая аудитория: люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры Показывает в эфире: популярные художественные фильмы (новые фильмы показывает через 8-12 месяцев после проката их в кинотеатрах), прямые трансляции бокса и спорта, стенд-ап комедии и концерты, документальные фильмы</p>			

7.	Netflix — кабельная телевизионная сеть	
		
1997-2000	2000-2014	
		
2014-2018	2018-2020	
<p>Категория: развлекательная телевизионная сеть Страна вещания: США Целевая аудитория: влюди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры Показывает в эфире: фильмы и сериалы собственного производства, в том числе и анимационные</p>		

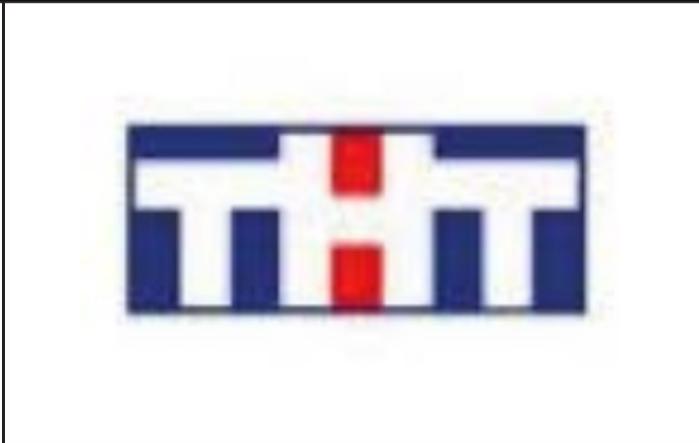
8.	National Geographic Channel (Nat Geo, канал National Geographic)	
		
1997	2001	
		
2005	2017	
		
<p>Категория: развлекательный телеканал, транслирующий научно-популярные фильмы производства Национального географического общества США. Канал транслирует документальные фильмы, основное содержание которых имеет отношение к науке, природе, культуре, истории и открытиям.</p> <p>Страна вещания: США</p> <p>Целевая аудитория: люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры;</p> <p>люди, интересующиеся географией, биологией, ботаникой и т.д.</p>		

9.	Cartoon Network (CN, англ.—«сеть мультфильмов») — американский мультипликационный телеканал		
			
1992-2004	2004-2010	2010-2020	
<p>Категория: детский развлекательный телеканал Страна вещания: США Целевая аудитория: дети, подростки</p>			

10.	«Nickelodeon» — детско-подростковый телевизионный канал	
		
1977-1979	1979-1980	1980-1981
		
1984	1985-2000	2000-2005
		
2005-2009	2009-2020	
<p>Категория: развлекательный телеканал Страна вещания: США Целевая аудитория: дети, подростки</p>		

11.	MTV («Эм-ти-ви », Music Television) — американский кабельный и спутниковый телеканал		
			
1980	1981-2010	2015-2020	
<p>Категория: музыкальный развлекательный телеканал Страна вещания: США Целевая аудитория: музыканты и меломаны, люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры</p>			

12.	СТС (Сеть телевизионных станций) — российский федеральный телеканал	
		
1997	2001	2005
		
2012	2015	2016
		
2017	2018-2020	
<p>Категория: развлекательный телеканал Страна вещания: Россия Целевая аудитория: дети, подростки, студенты, взрослые</p>		

13.	«ТНТ» (Твоё Новое Телевидение) — российский федеральный телеканал		
			
	1998-2002		2002-2009
			
	2009-2011		2011-2020
<p>Категория: развлекательный телеканал Страна вещания: Россия Целевая аудитория: люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, студенты, взрослые, пенсионеры</p>			

14.	«Первый канал» — федеральный телеканал	
		
1995	1996-1997	
		
1998-2000	2001-2020	
		
<p>Категория: новостной телеканал Страна вещания: Россия Целевая аудитория: взрослая категория людей, 35-55 лет, интересующаяся новостями и политикой</p>		

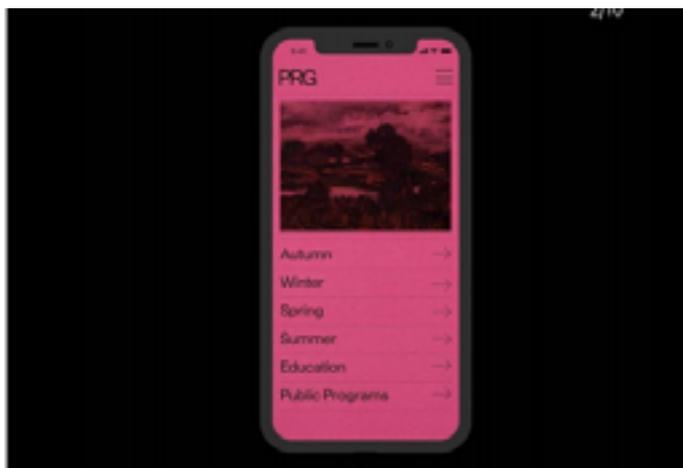
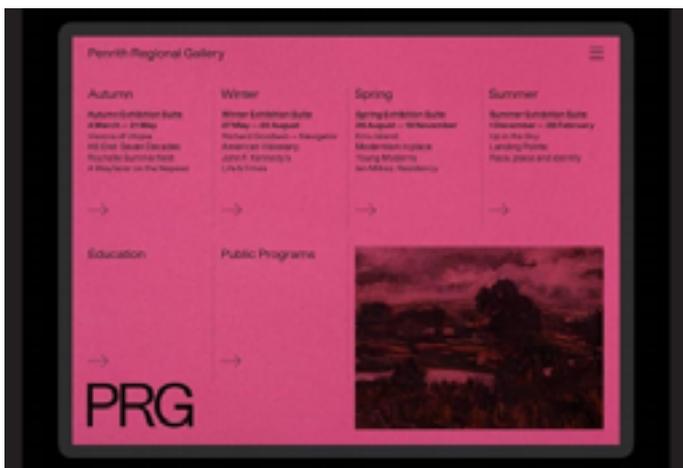
15.	«Муз-ТВ» — российский музыкальный телеканал		
			
2003-2007	2007-2009		
			
2009-2019	2019-2020		
<p>Категория: музыкальный развлекательный телеканал Страна вещания: Россия Целевая аудитория: музыканты и меломаны, люди всех возрастов и социальных прослоек; подростки, взрослые, пенсионеры</p>			

Приложение 2
Визуальные графические аналоги

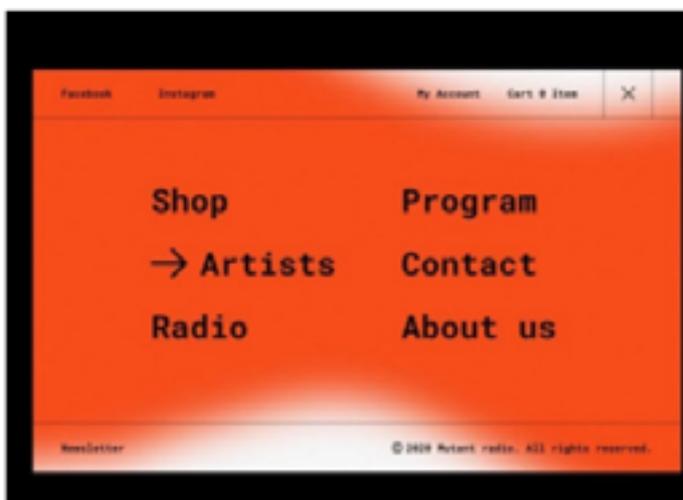
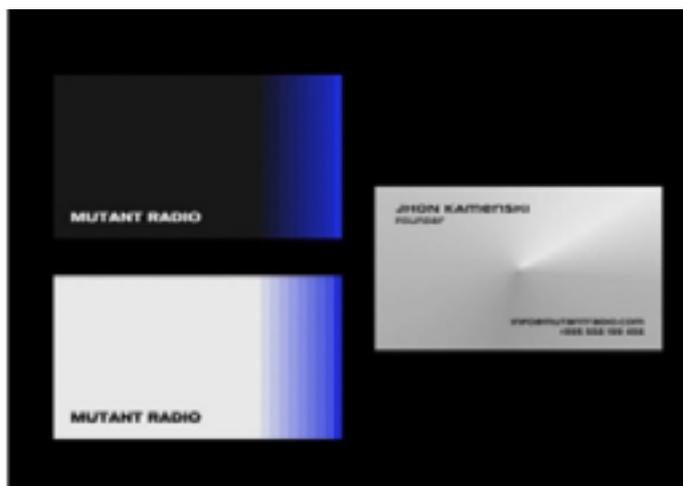
Графические аналоги. I



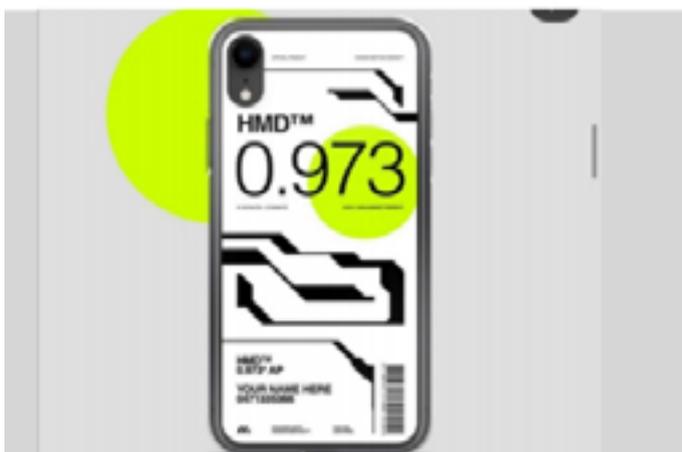
Графическое сопровождение LAGUTA@FUGE.RU
Автор: ALEXANDER LAGUTA



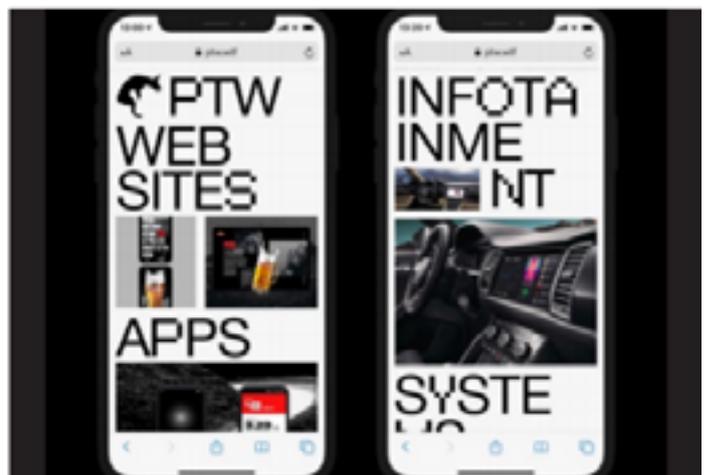
Графическое сопровождение Penrith Regional Gallery
 Автор: @HOLTDESIGN



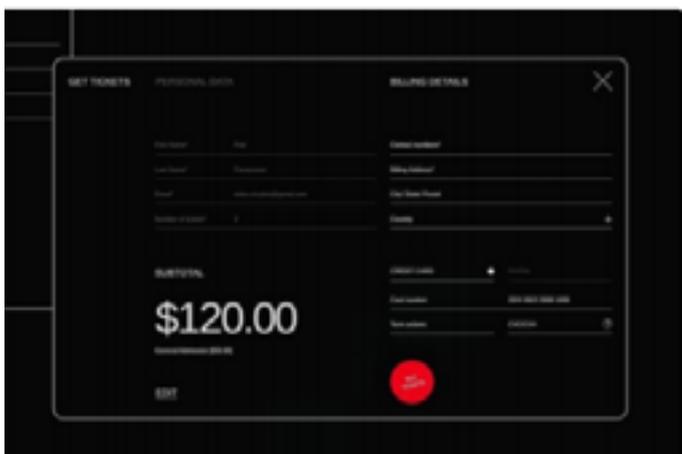
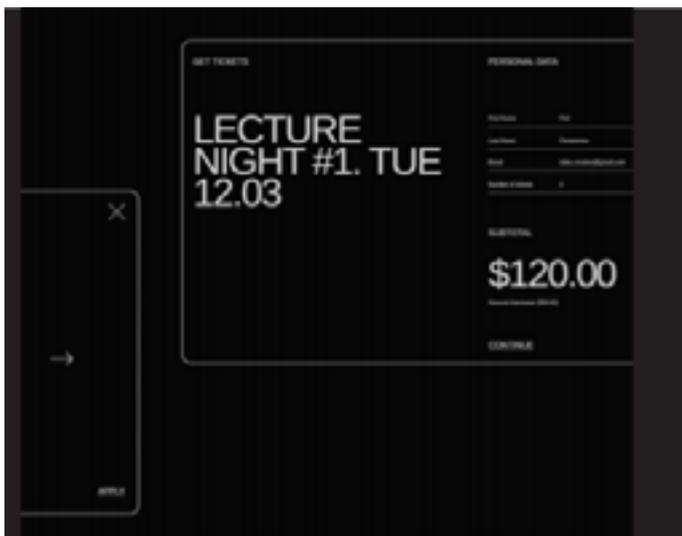
Графическое сопровождение D.A.R.F.D.H.S
 Автор: @BOLDMONKEY.CO



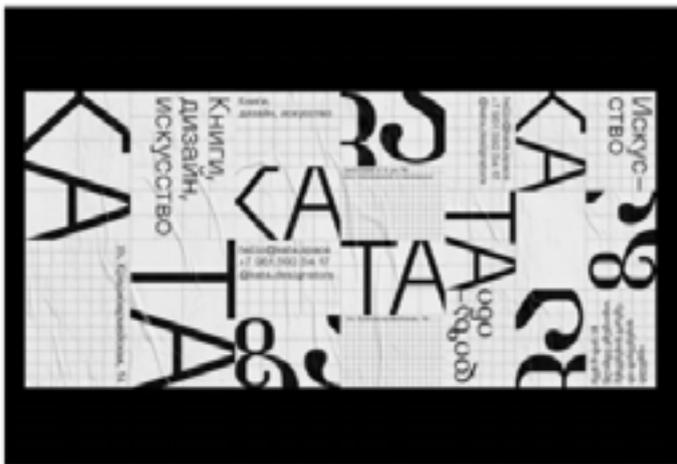
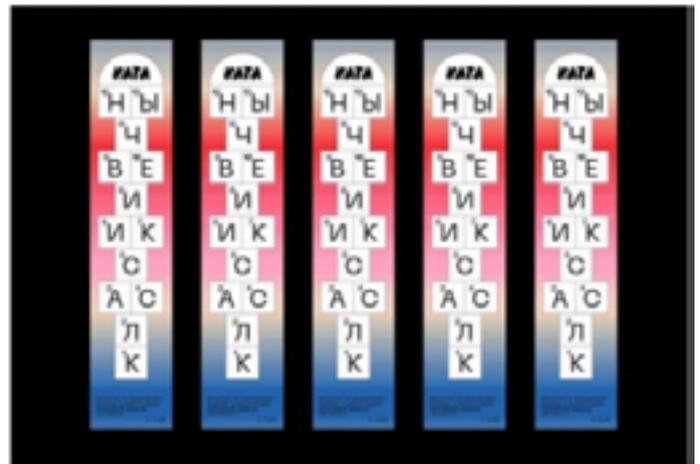
Графическое сопровождение HMD
Автор: @HANSON.METHOD



Графическое сопровождение PTW WEB SITES
Автор: JAN PAWATA



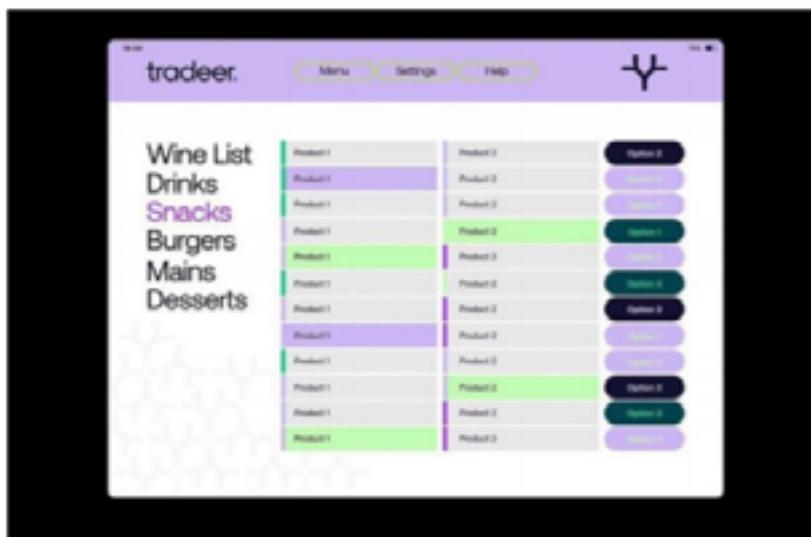
Графическое сопровождение AURORA DESIGN WEEK
 Автор: AURORA EVENTS DESIGN KIT



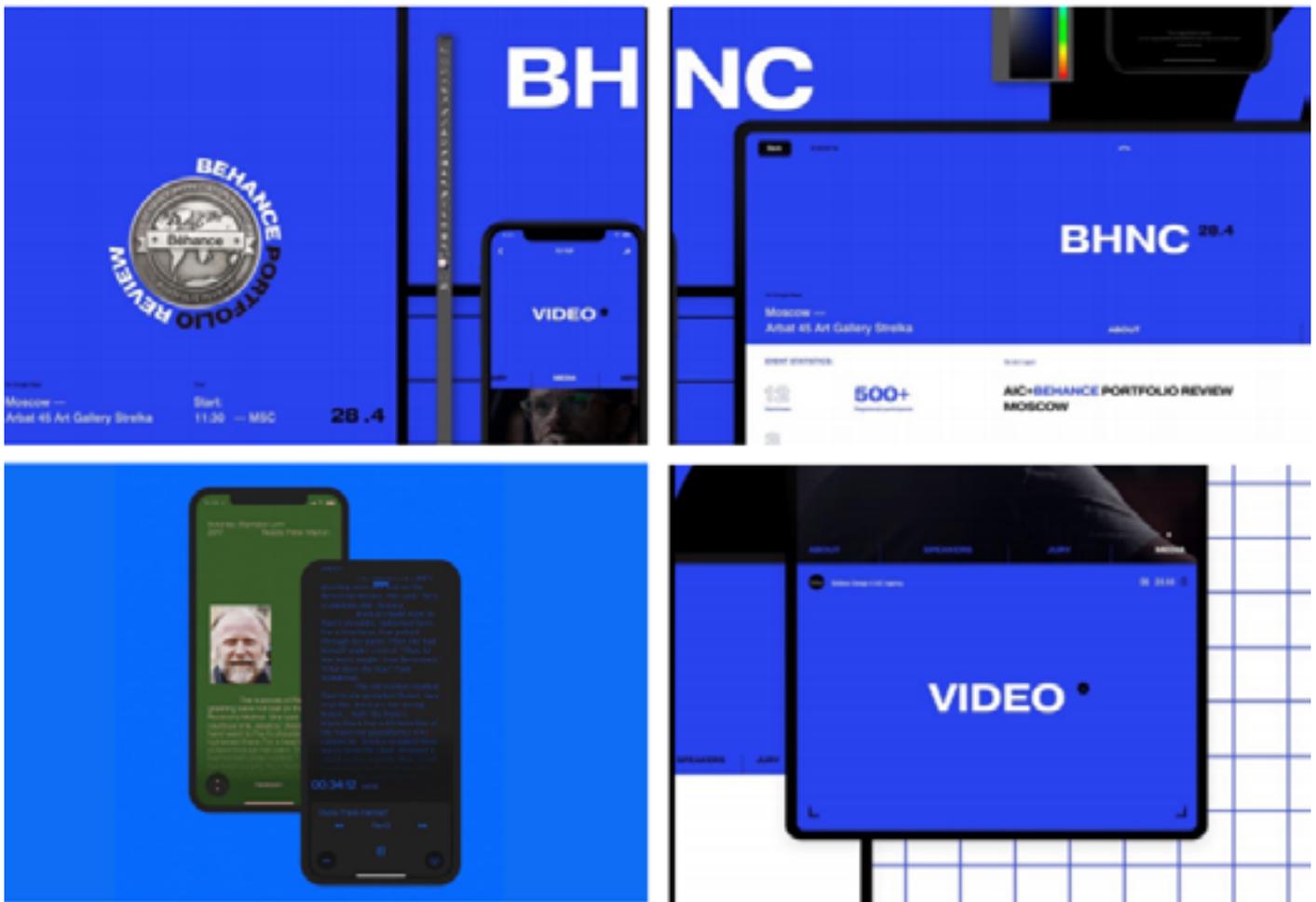
«КНИГИ ДИЗАЙН ИСКУССТВО»
 Автор: @ERRETRES_DESIGN



Графическое сопровождение BusyBuild Design
 Автор: @BUSYBUILDING



Simple Powerful Tech Solutions
Автор: SAUL_OSUNA_



BHNC

Автор: @GUROVDESIGN



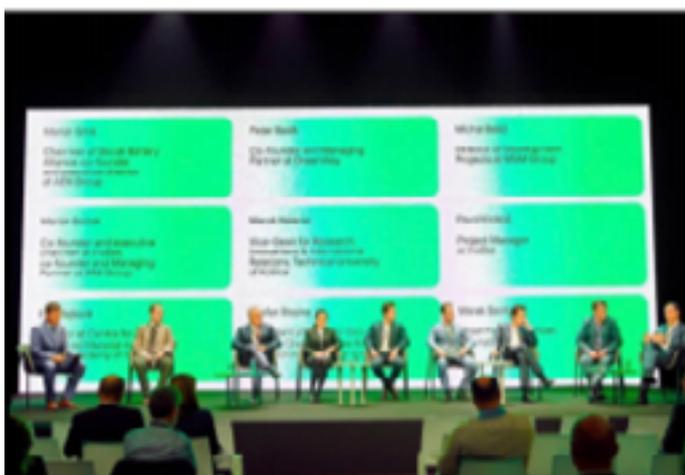
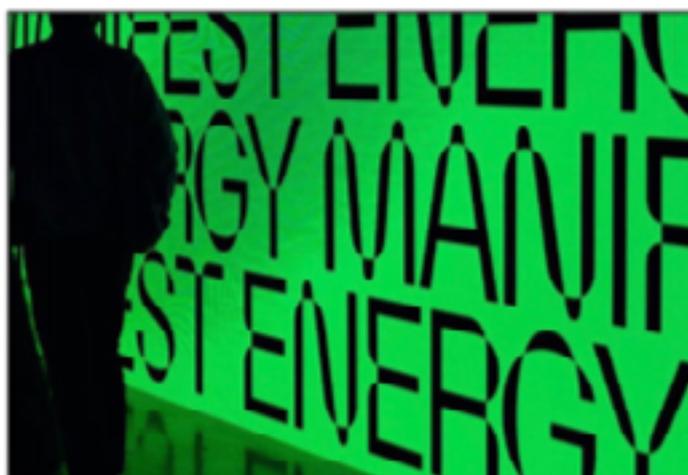
Графическое сопровождение Merino Construction
 Автор: ACCOMPANY.GROUP



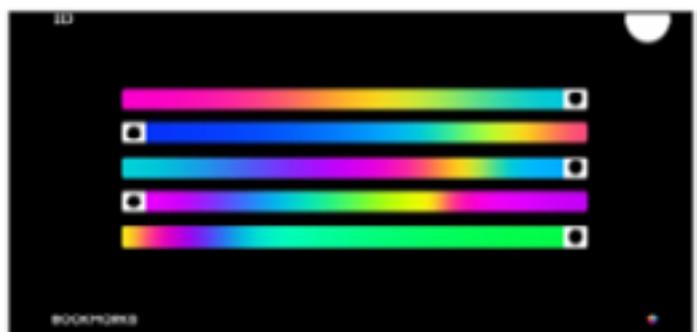
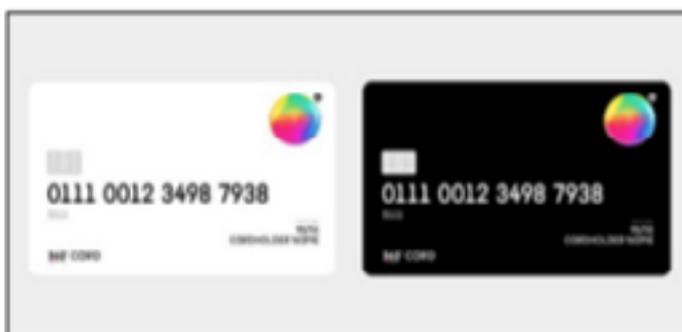
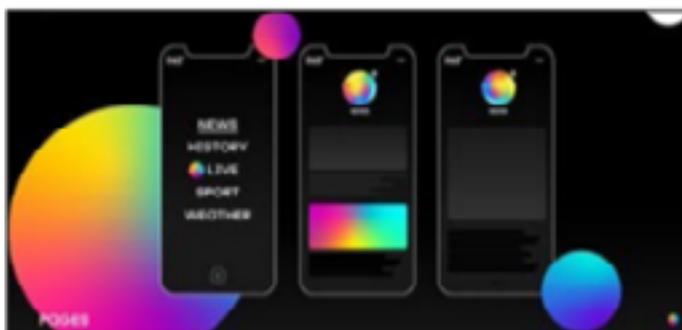
Графическое сопровождение 4AM
Автор: @ERRETRES_DESIGN



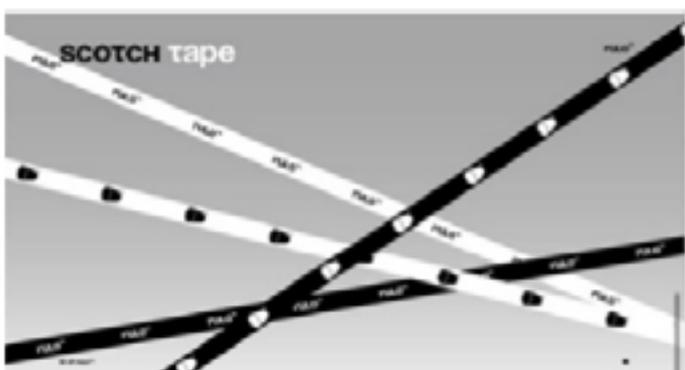
Автор: @ANOTHER_LIUZHAO



Графическое сопровождение ENERGY MANIFEST
 Автор: @ANDREJ_AND_ANDREJ 118



Графическое сопровождение 360 RUSSIAN TV CHANNEL



Графическое сопровождение PAPER COMPANY
Автор: DMITRY ANISIMOV

Сайты. II



Сайт SAMSTAG

Автор: @SLAWEKMICHALT

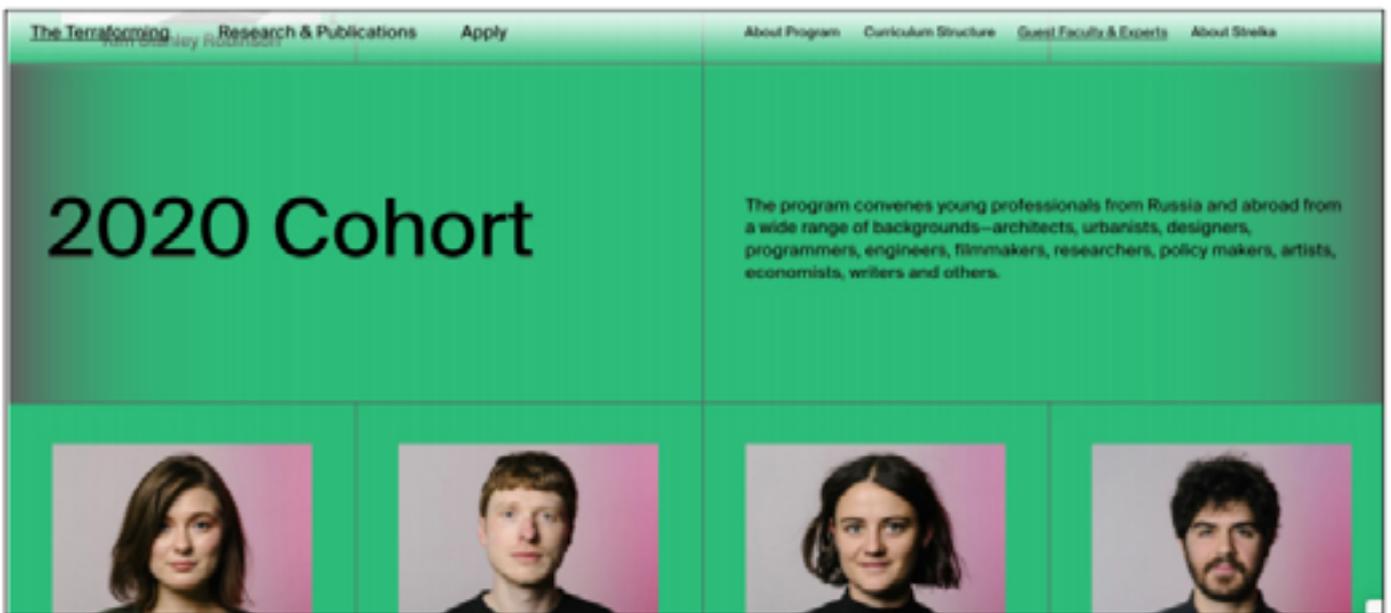
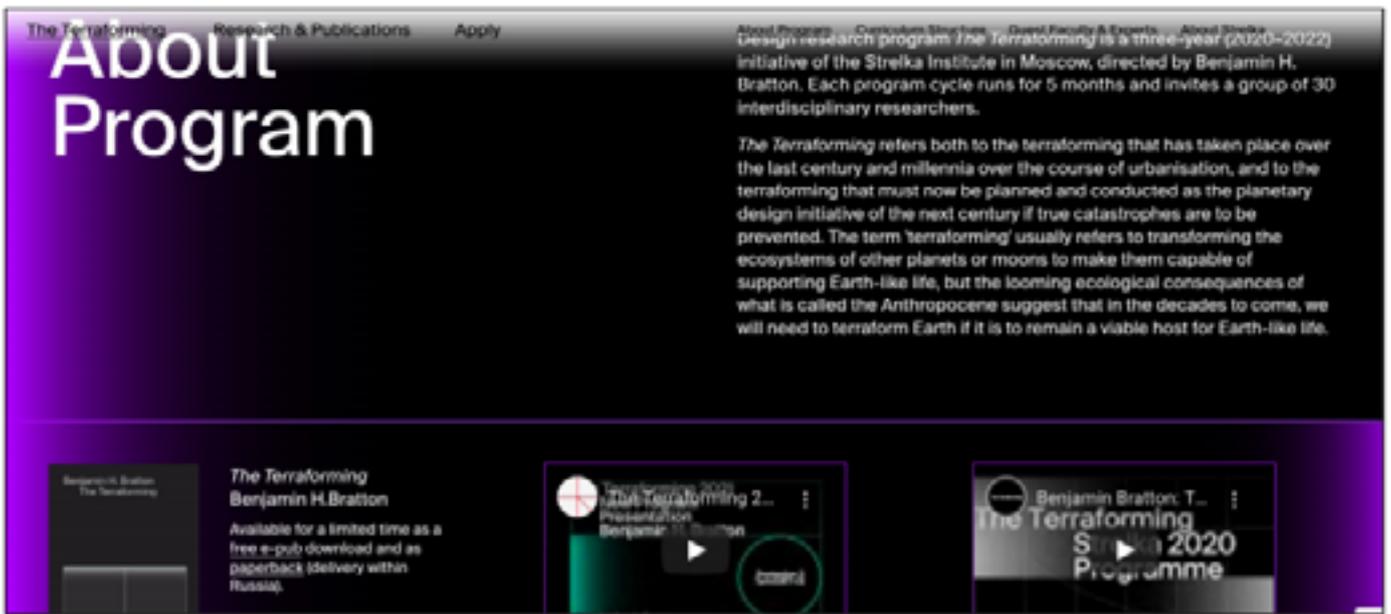
HERITAGE		
ABOUT US	The AHRC Heritage Priority Area team – led by Professor Rodney Harrison, University College London – works with the Arts and Humanities Research Council (AHRC), the Heritage research community, and heritage partner organisations, to draw together and stimulate the development of a wide range of research across the arts and humanities that make an important contribution to understanding heritage.	
EVENTS		
RESEARCH THEMES		
NEWS		
CASE STUDIES		
PUBLICATIONS		
RESEARCH	Home About Us Events Research Themes News Case Studies Publications	

HERITAGE		
ABOUT US	The AHRC have identified a number of priority research areas for heritage in their Future Heritage Research Strategy. We address some of these areas through our own research centres, which provide a focus for our research and leadership activities.	
EVENTS		
RESEARCH THEMES		
NEWS	Climate Change	Data, Technology & Social Change
CASE STUDIES		
PUBLICATIONS		
RESEARCH	Home About Us Events Research Themes News Case Studies Publications	

HERITAGE	Home About Us AHRC Heritage Priority Area The Team	
ABOUT US		
EVENTS		
RESEARCH THEMES		
NEWS	AHRC Heritage Priority Area	In the Future Strategy, the AHRC Strategy (2013-2016), the AHRC committed to further 'increase its work with organisations such as the UK, arts, funding bodies, museums and the museums, galleries and libraries sector to promote public understanding and appreciation of the arts, culture and heritage' (p. 24). The AHRC Heritage Strategy, <i>Arts, Culture & Heritage</i> , builds on earlier investments in heritage through establishing heritage as a Priority Area (Strategic Design and Modern Languages), and through the appointment of a Leadership Fellow for Heritage Research.
CASE STUDIES		
PUBLICATIONS		
RESEARCH	Home About Us Events Research Themes News Case Studies Publications	

HERITAGE		
ABOUT US		
EVENTS	Heritage and Data: Challenges and Opportunities for the Heritage Sector	
RESEARCH THEMES	Monday 23 October 2017	
NEWS	Launch of the Heritage Priority Area	
CASE STUDIES	Monday 9 October 2017	
PUBLICATIONS		
RESEARCH	Home About Us Events Research Themes News Case Studies Publications	

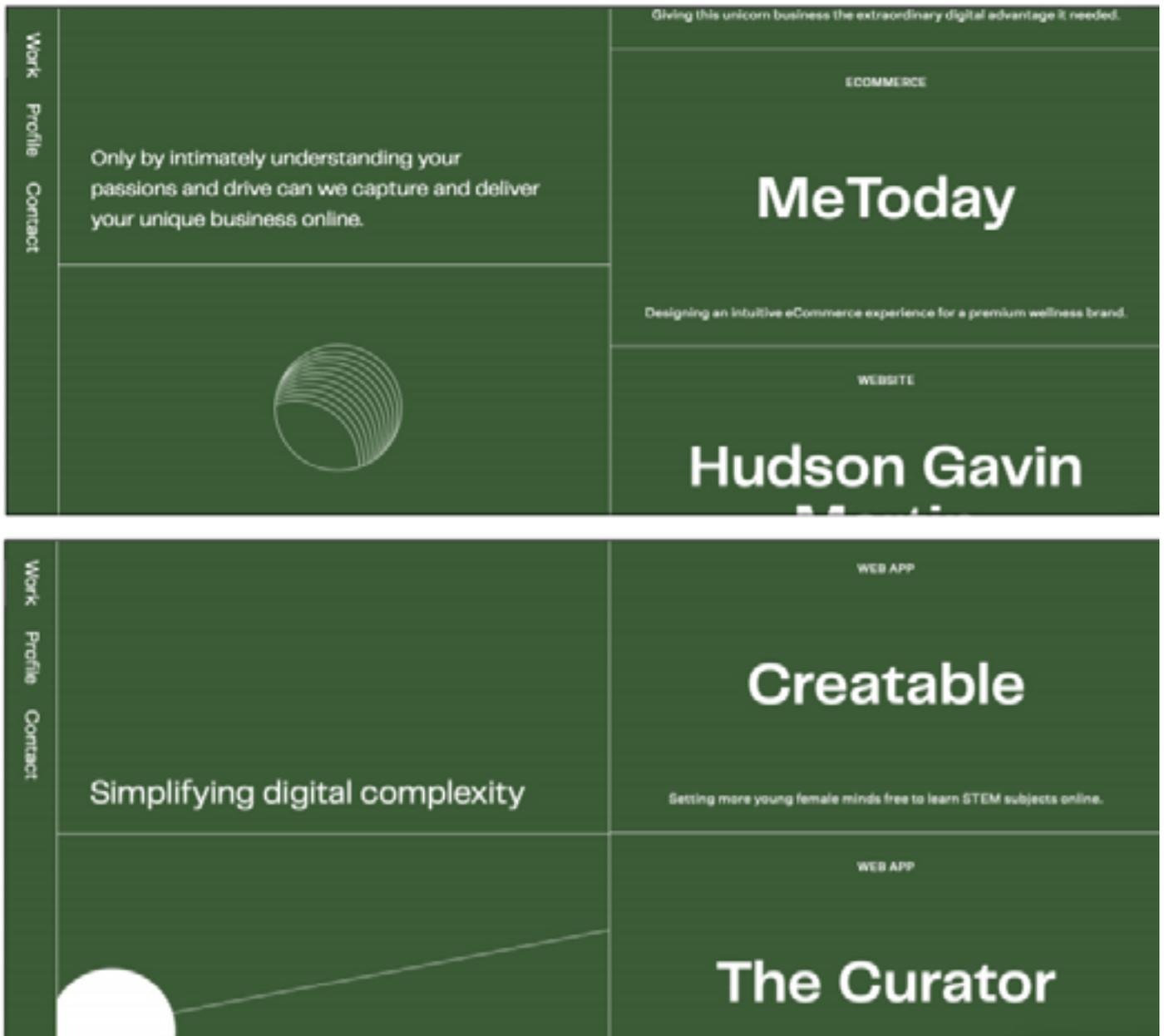
Сайт Heritage
 Автор: @MOODOGRAM



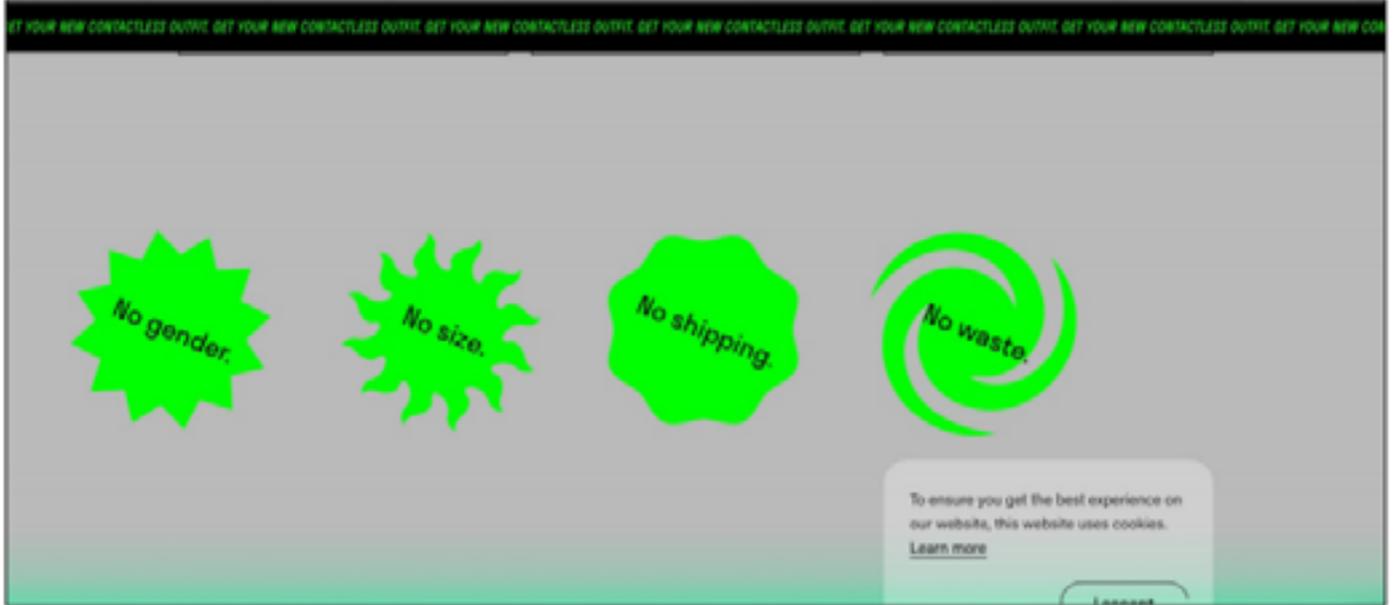
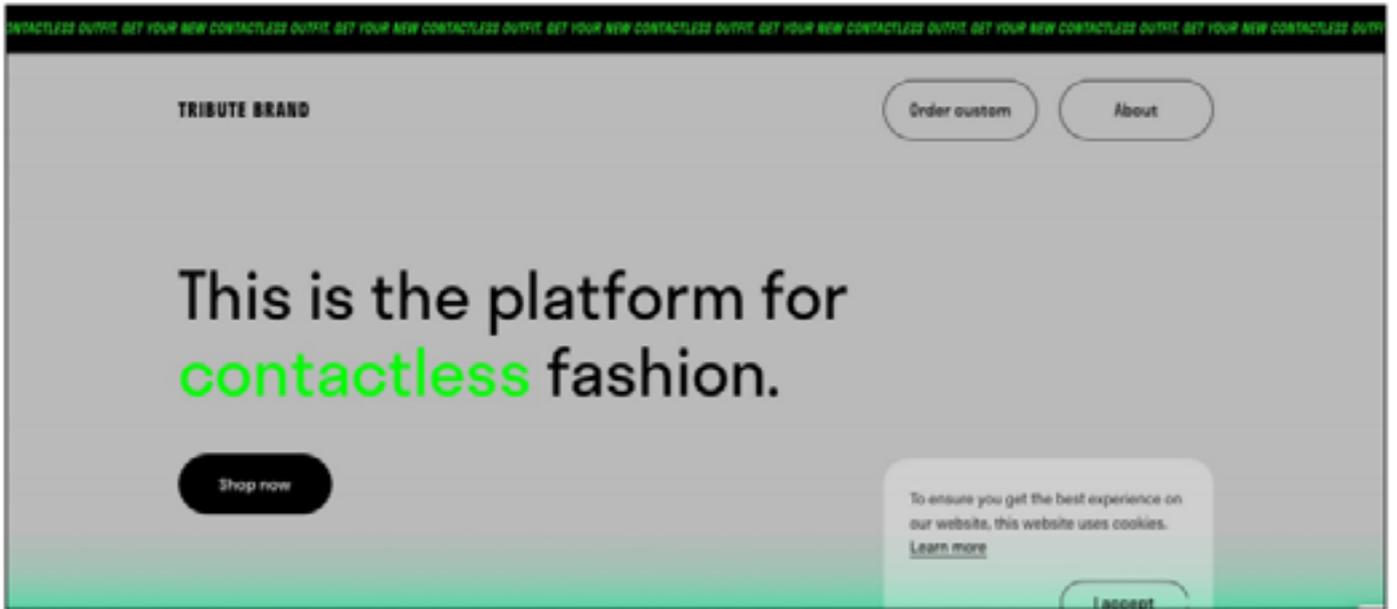
Сайт TERRAFORMING 2021



Сайт DFFB (BERLIN FILM SCHOOL)



Сайт STUDIO ALMOND



Сайт TRIBUTE BRAND

design.

01

02

03

04

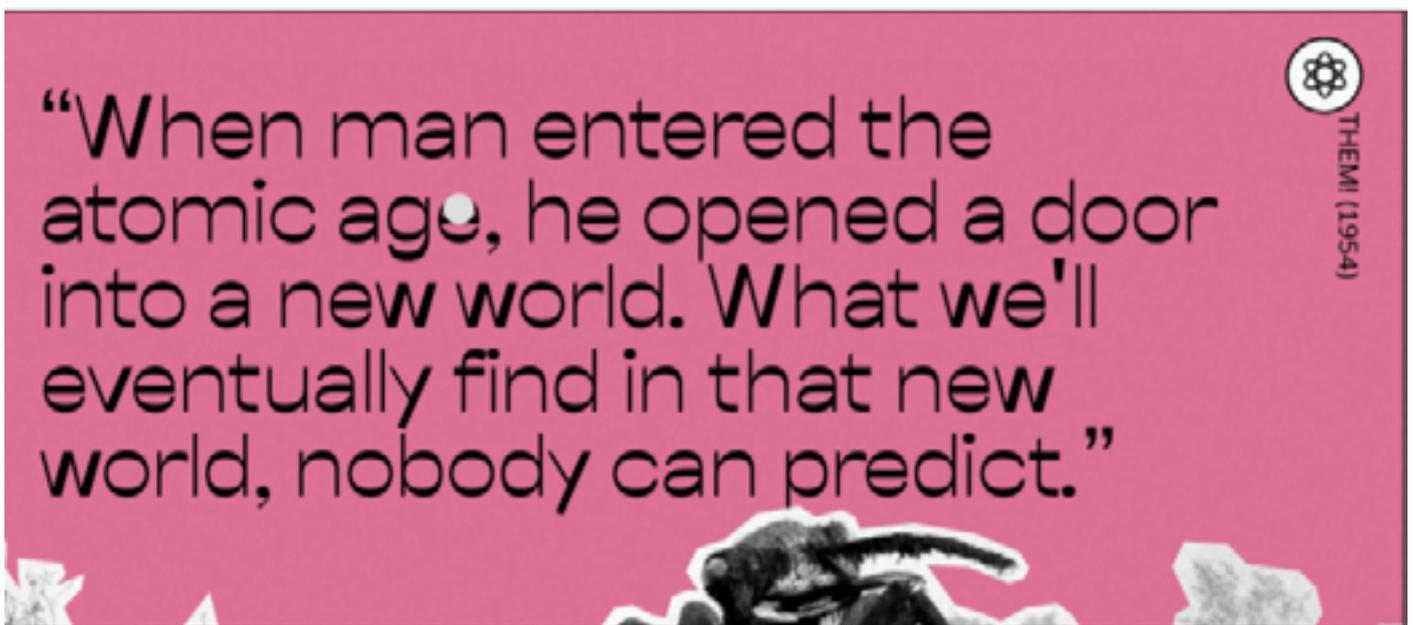
Community Guidelines

The Blackformat community has a very large member-base and we're expanding daily! We want you to feel free to be as involved as you please. Whether you're one to hit up the #talk channel on the daily or watch conversations from a distance, know that all are welcome!

We're an enthusiastic bunch and welcome healthy debate. With that said, we ask that our members enter these types of discussions to inform and educate while respecting other's viewpoints and opinions.

The screenshot shows a website layout. On the left, a dark vertical panel lists names in various typographic styles: CHRIS CIRKIST, Chr s Chu, Cal omg n Chung, Air Dolfo, Maya E pen, Adel Process, Emili, Trudy, Scarlet Li, and Ta Rekso. Below the list are 'Student' and 'Teacher' buttons. On the right, a white panel has an 'About' link at the top. Below it is a black box titled 'Final Thoughts' containing text about project evolution. At the bottom, a section titled 'Way Before the Class' contains a paragraph of text.

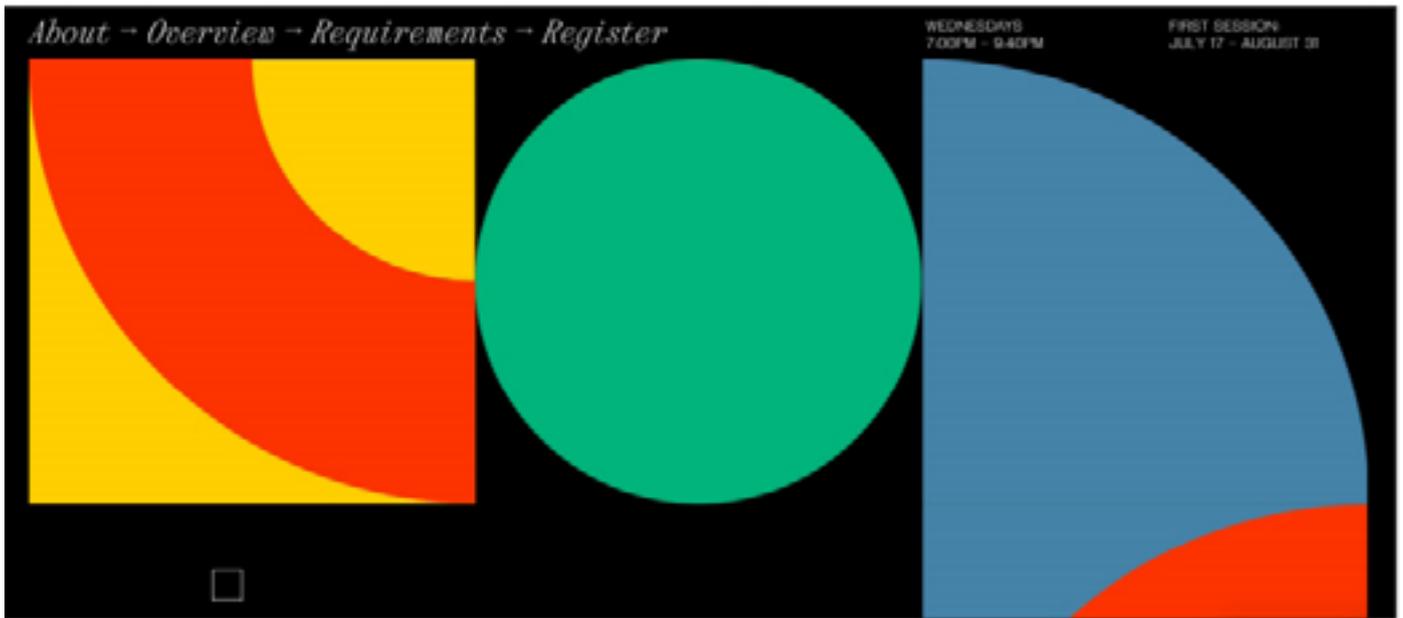
Сайт BLACKFORMAT



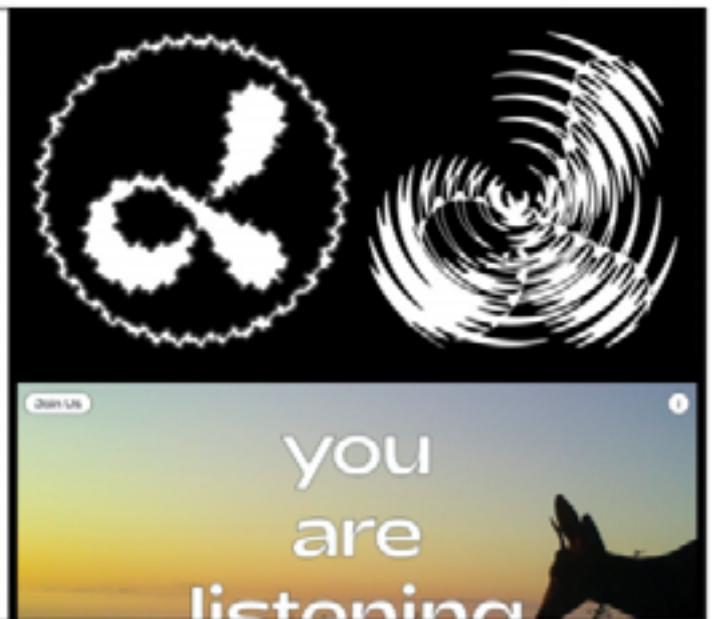
Сайт ILLUMINATING RADIOACTIVITY



Сайт INDEX ART BOOK FAIR



- **Dublab** → Founded during the infancy of internet radio, Dublab stays true to those experimental roots and its commitment to share freeform radio. Dublab's complete archive, dating back to 1999, is available online. Tune in Identity design, Website design, Website development, Apparel
- Ink Village
- Brutal Coffee • Monkeypaw Productions
- X-TRA Contemporary Art Quarterly
- Archinect Ed 2 • Ghostly International
- Building Block • Archinect Ed • **What's Inside All the iPhones** • I.A. By the Books
- K-Town'92 • L.A. Forum Newsletter • East of Borneo • 2Pac • I.A. Fifty from Los Angeles
- Beyond the Beyond: Music From the Films of David Lynch • UCLA A.UD Global Index
- RBMA Mixing Board • L.A. Forum for Architecture & Urban Design • RBMA Montreal Application • Machine Project



Сайт CODING FOR DESIGNERS RESOURCE



SCHEDULE

BRIEFS

ABOUT

WINNERS

THE FESTIVAL OF URGENT

URGENT REINVENTIONS

Nicole Cardoza



THE FESTIVAL OF

Ronald Rael



URGENT REINVENTIONS

Сайт <https://thefour.live/>

REFORM

Helping to transform
the landscape of
property development



At Reform we thrive on *identifying* development opportunities both for ourselves & for land owners who may not yet have spotted the *true potential* of their property assets.



Сайт <https://www.reform-property.com/>

/VEL/

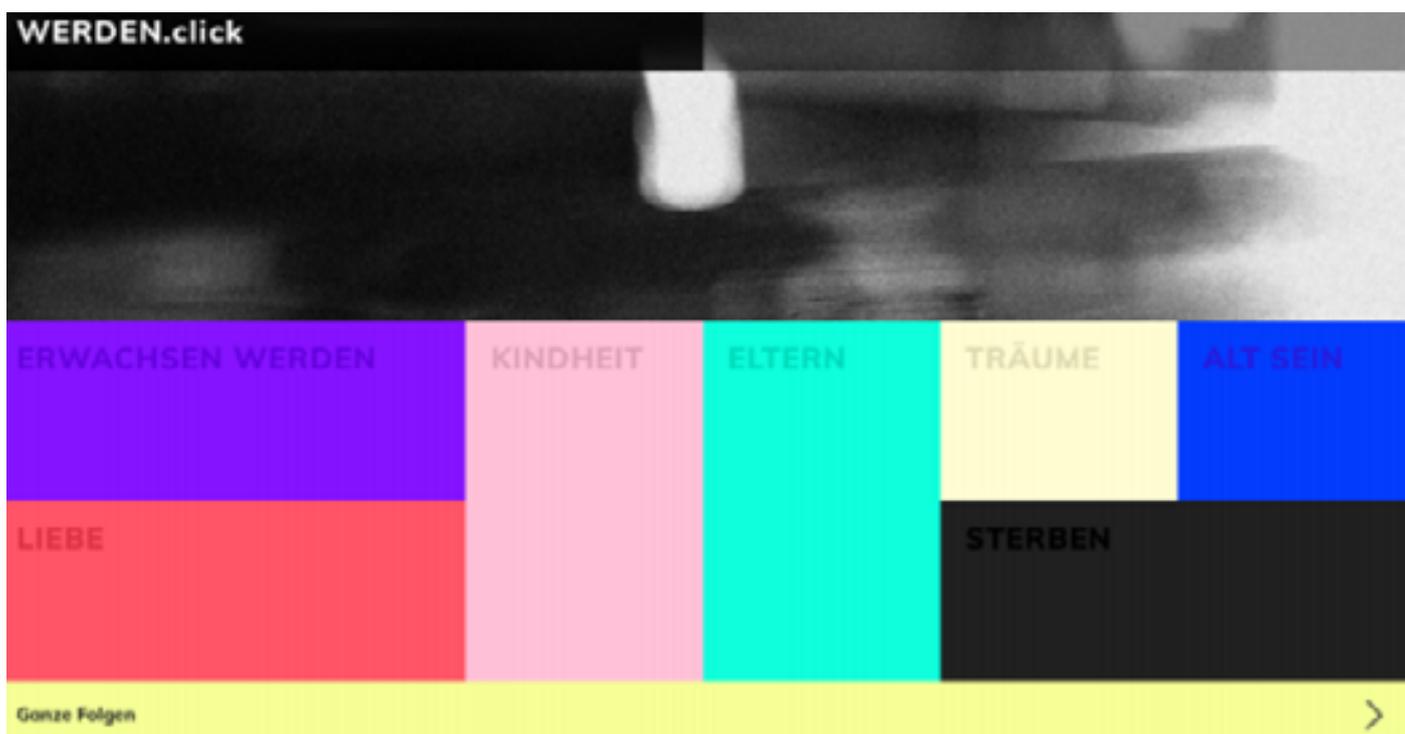
Cong. – 1. **STUDIO** grafico che sviluppa siti **WEB** e e-commerce. 2. In latino, congiunzione "o" inclusiva che garantisce i più ampi margini di scelta tra le opzioni possibili. 3. Agenzia di comunicazione che si occupa di **IDENTITÀ** di un brand, per es. "Vel è una agenzia di comunicazione di Venezia che sviluppa progetti di immagine coordinata. 4. Operatore logico che nei linguaggi di programmazione restituisce più volte il risultato "true". 5. Realizza **APP**, video e modelli **3D**. 6. Concetto relativo all'importanza del dialogo, dello scambio di opinioni e dei punti di vista. 7. In **SOCIAL MEDIA** marketing, per es. "Vel migliora la visibilità sui social media". 8. Organizza **EVENTI** aziendali e congressi. 9. Scrive, riscrive, definisce, ridefinisce, l'arte di condurre il ragionamento, l'argomentazione, il discorso in modo che le idee siano tra loro connesse e si sviluppino con procedimento razionale l'una dall'altra, dove l'imperfezione e l'ambiguità del linguaggio sono poesia.

ACI/CO

Questo sito utilizza cookies. OK NO

Privacy / cookies

Сайт студии <https://velstudio.it>



Веб-сайт проекта «Werden»



Сайт-портфолио <http://workhackathon.com>

<p>LUM-2019</p> <p>A A-B-Z-LUM is a new workshop by artist Ken Lum. From May 24 to 25, 2019, we'll be in Montréal to explore monetized forms of text and typography.</p>	<p>TXT-18</p> <ul style="list-style-type: none"> ± A is for August, 2018, and A-B the 26th, we'll be at InterAccess typography, Teiidon, and tools for ± If you're a professional designer also for 'apply now'. Deadline: Ju ± Join us for four days of talks, v coffee. ± Jörg, Jon, and Mindy will prese with printing, projections and po ± J is for <ul style="list-style-type: none"> ± Jörg Lehn ± Zürich ± @juerglehn 	<p>LTR-17</p> <p><p> A-B- Bachelor École de Québec.</p> <p><p> Led professor author D by Artex) as tools f design a</p> <p><p> A-B- within Th terrain in Alphabet and Face</p>	<p>TXT-17</p> <ul style="list-style-type: none"> ● A-B-Z- 20, 2017 blends ty computa ● If you a join us fo without a ● The \$6 school ar applicati ● Learn f of fuzzy p ● Talk an 	<p>TXT-16</p> <ul style="list-style-type: none"> ¶ A-B-Z-T August 18 learn aboe post-digit ¶ You are graduated grasp typ beyond its ¶ The \$82 coffee tha until July 2 ¶ Learn fr multidiscil
<p>A-B-Z</p>	<p>M</p>	<p>T</p>		

<https://a-b-z.co/>

Приложение 3

Основные образцы графического дизайна XX-го века

THE
NEW TESTAMENT.

THE GOSPEL ACCORDING TO
S T. M A T T H E W.



Рис. 1. Джозеф Адас, «Иллюстрированная и Новая Библия Гарпера», 1846

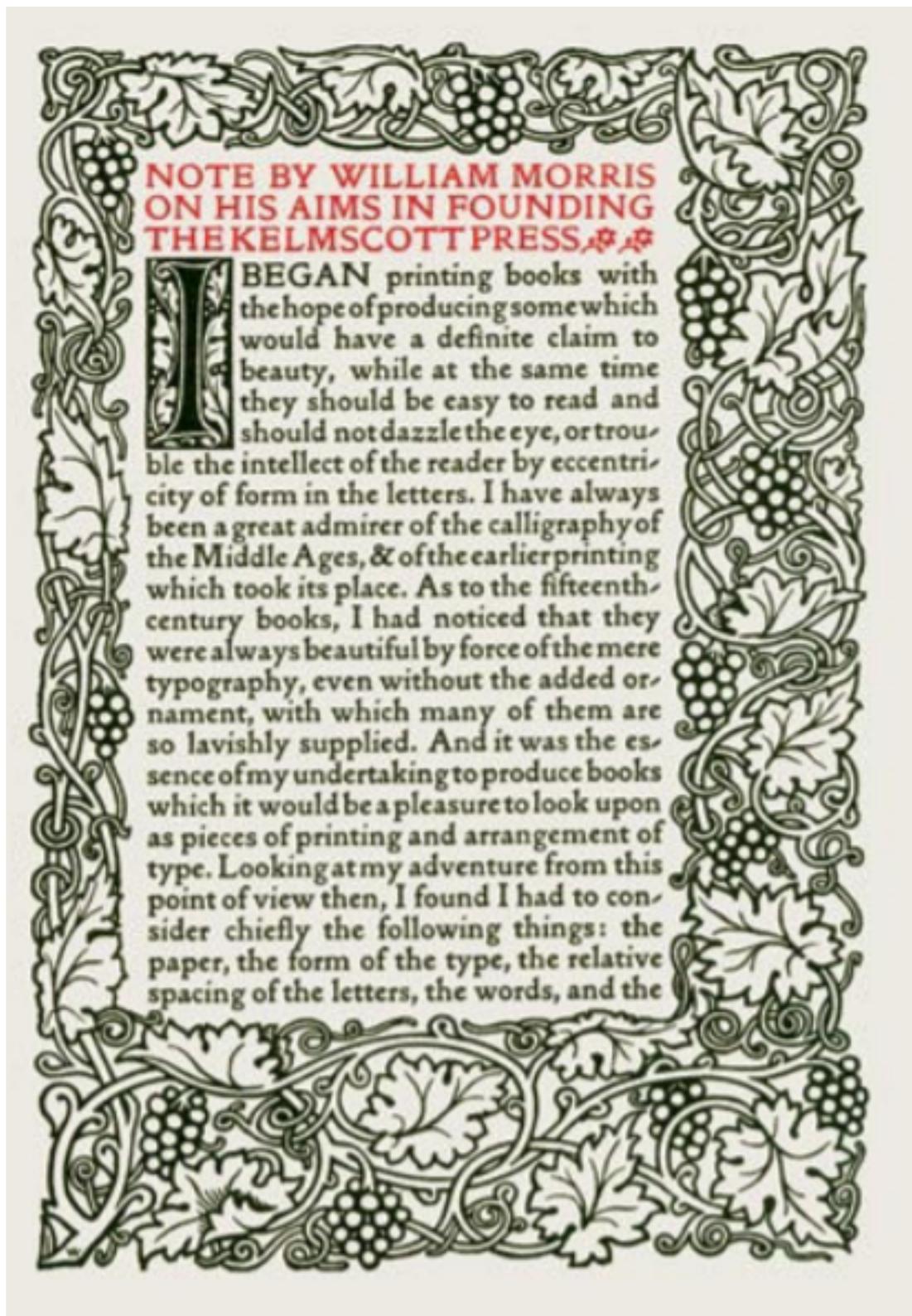


Рис. 2. Уильям Моррис, первая страница «Заметки о целях создания Келмскоттского прессы», последней публикации типографии



Рис. 3. Жюль Шере, плакат, 1894, Париж



Рис. 4. Филиппо Маринетти, обложка журнала, 1912



Рис. 5. Рауль Хаусманн, обложка проспекта «Клуб Дада», 1918



Рис. 6. Алексей Крученых. Обложки «Лакированное трико» и «Миллиорк», обе 1919

DADAPHONE

écrire à :

TRISTAN TZARA

32, Avenue Charles Floquet

Administration : AU SANS PAREIL, 37, Avenue Kléber

N° 7

PRIX :
1 FR. 50

PARIS
MARS 1920

DAME!

LA CHAIR
QUI A TADP
BU
EST UN BœUF
NAPOLITAIN

FRANCIS PICABIA

LES MAINS
DANS
LA CROTTE
CANONIQUE
LE PONT-LEUV
DE LA DAME
SON LIT

Рис. 7. Обложка журнала «Dada Phone», Франция, 1920

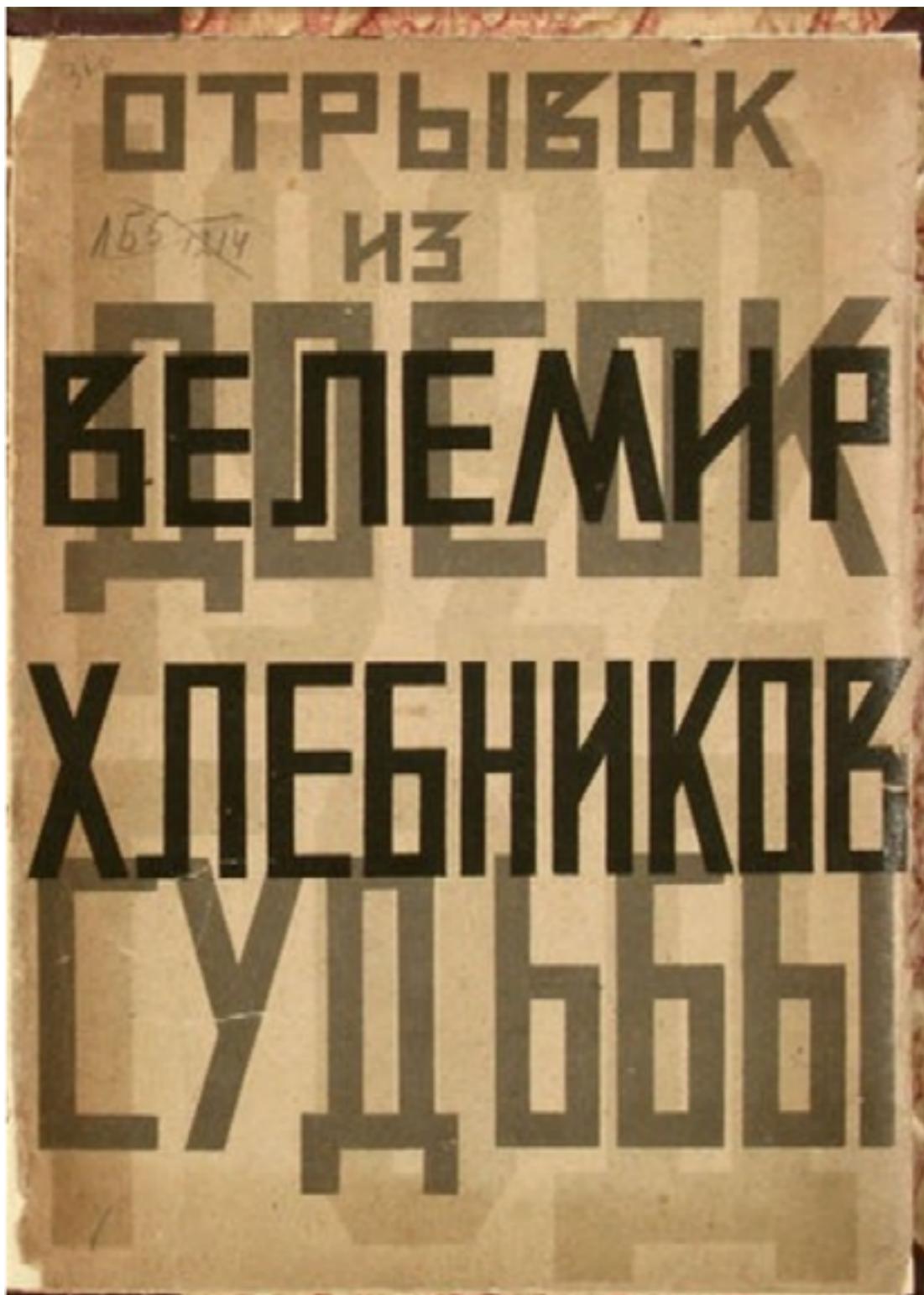


Рис. 8. Велемир Хлебников «Отрывок из досок судьбы», 1922

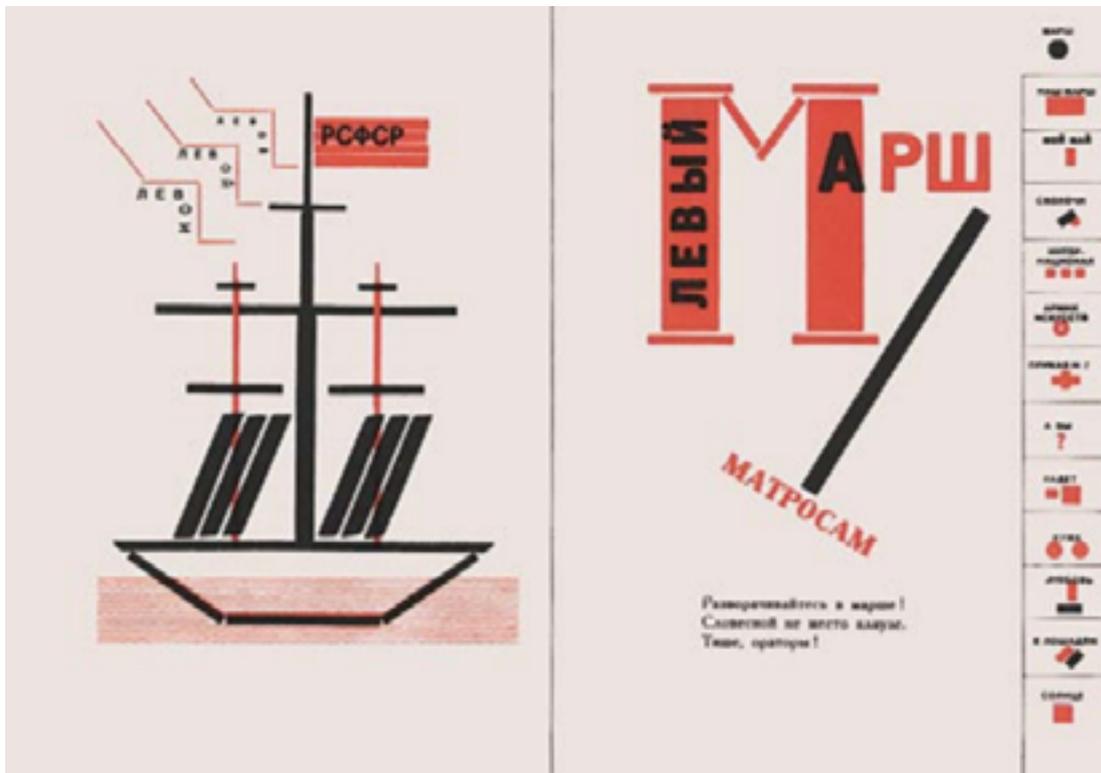


Рис. 11. Эль Лисицкий, разворот из книги Владимира Маяковского «Для голоса», Берлин, 1923

TH^éâtre  MICHEL 40 rue Des Mathurins

SOIRÉE
vendredi 6 et samedi 7
JULIET
1923

COEUR

la grande semaine
a été prolongée
jusqu'au 7 juillet

ACHÉREZ
A B
A R B E
Location :

ORGANISÉE PAR !

P	Une place de loge	30 fr.
r	Fauteuil d'orchestre.....	20 fr.
X	Fauteuil de balcon	
	1 ^{er} rang.....	10 fr.
	Fauteuil de balcon.....	12 fr.

Bertheim Jeune, 25, Bd de la Madeleine
Durand, 4, Place de la Madeleine
Povolocky, 13, Rue Bonaparte
Au Sans Pareil, 37, Avenue Kléber
Six, 5, Avenue Lovendal
Paul Guillaume, 59, Rue la Boétie
Librairie Mornay, 27, Bd Montparnasse
Paul Rosenberg, 21, Rue la Boétie
et au Théâtre Michel, Tél. : Out. 63-30

Рис. 12. Илья Зданевич, плакат для пьесы «Партия боро-
датого сердца», 1923

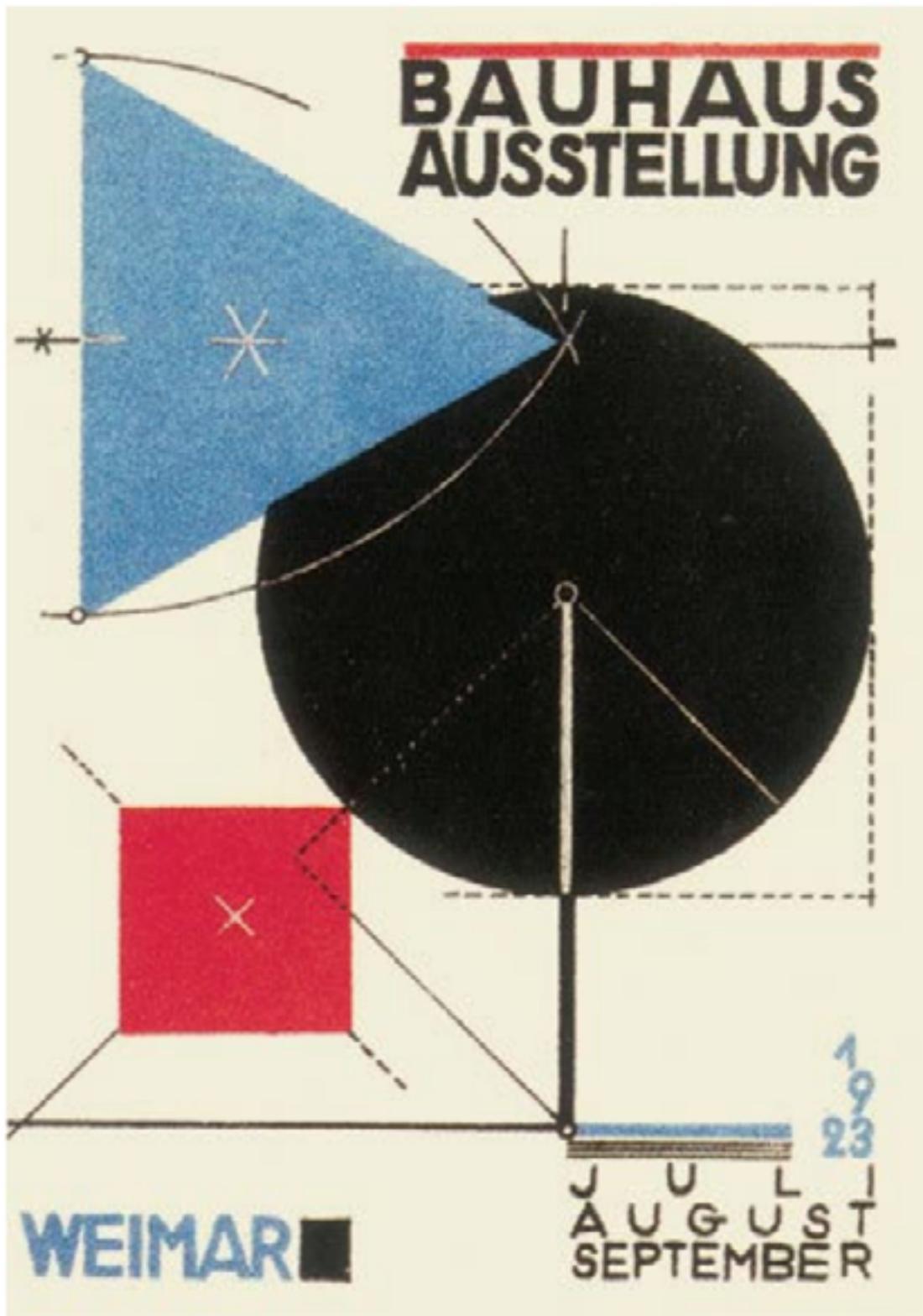


Рис. 13. Герберт Байер, плакат, 1923



Рис. 14. Курт Швиттерс, Кейт Штейниц, Тео ван Дусбург. Страница из дада-книги «Die Scheuche – Marchen», 1925

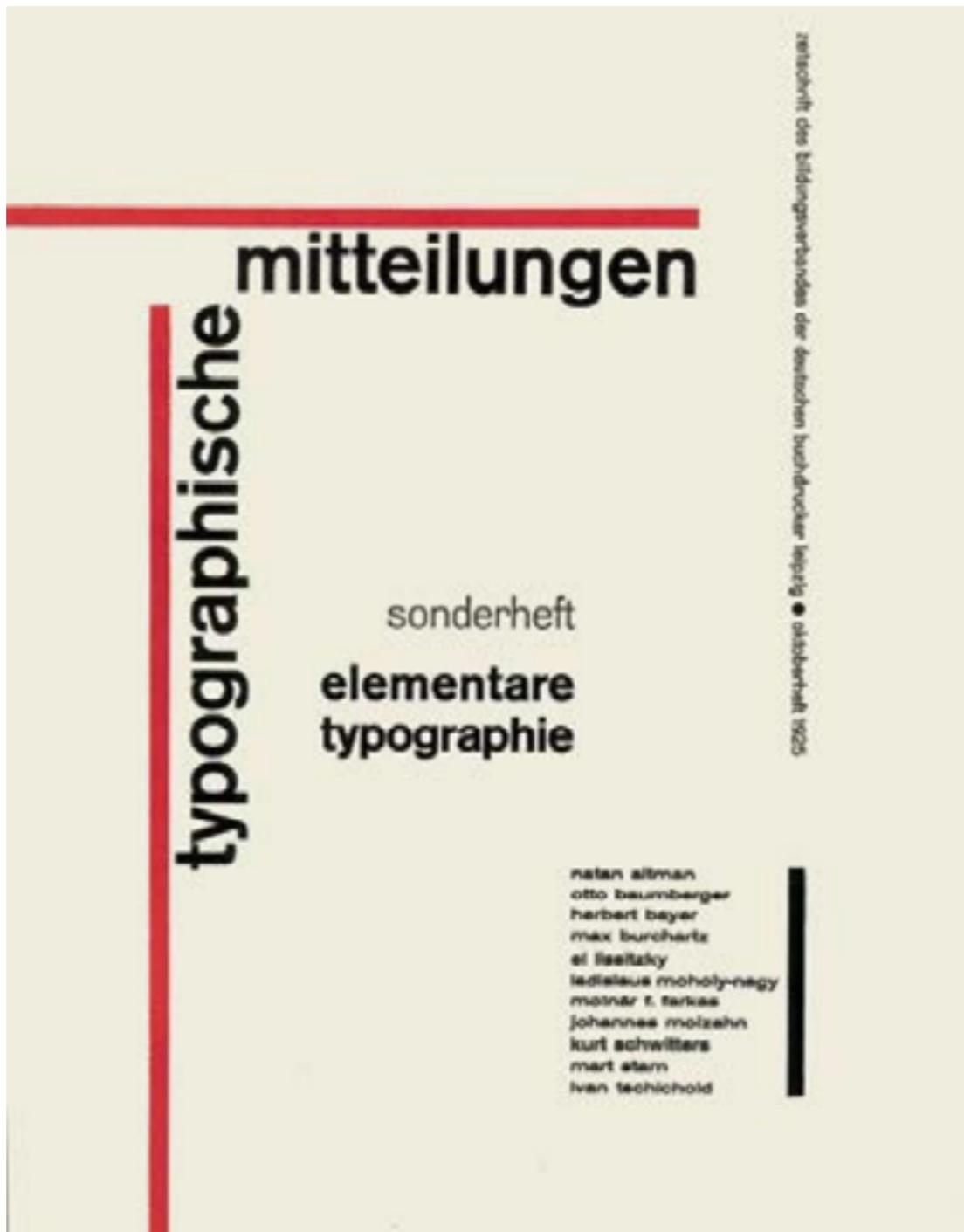
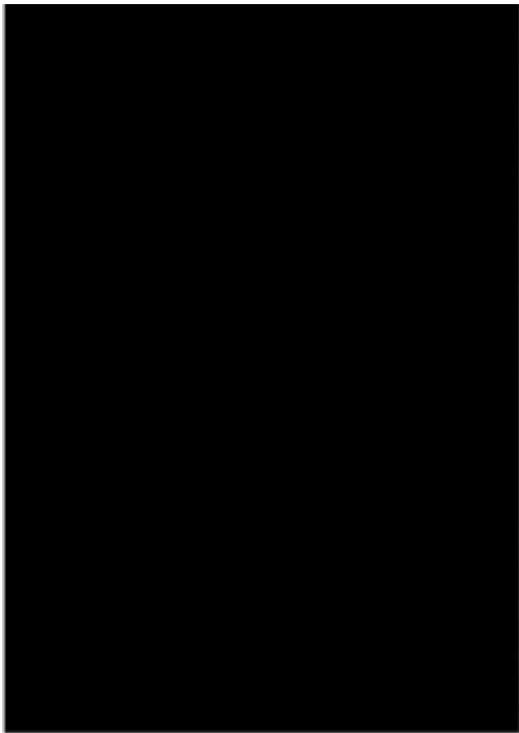


Рис. 15. Ян Чихольд, обложка, 1925



JAN TSCHICHOLD

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

EIN HANDBUCH FÜR ZEITGEMÄSSE SCHAFFENDE

BERLIN 1928

VERLAG DER BILDWERKSTÄTTE DER DEUTSCHEN BUCHDRUCKER

Bewertungen nachweisen und seine Konsequenzen darlegen, Klarheit über die Elemente der Typographie und die Forderung zeitgemäßer typographischer Gestaltung zu schaffen, ist dasjenige, was dieses Buch, der Zusammenfassung der Typographie mit allen anderen Gestaltungsgewissheiten, vor allem der Architektur, hat in allen bedeutenden Zeiten bestanden. Heute erleben wir die Geburt einer neuen, großartigen Baukunst, die unserer Zeit das Gepräge geben wird. Was kommt die Tiefe unsere Ähnlichkeit der Typographie mit der Baukunst ansetzen und die Neue Architektur ihrem Wesen nach begreifen gelernt hat, für den kann kein Zweifel mehr daran sein, daß die Zukunft der Typen und nicht der alten Typographie gehören wird.

Und es ist unmöglich, daß diese, wie man sie managen, auch in Zukunft keine Typographien wie noch heute weiter nebeneinander bestehen. Der kommende große Stil wird lernen, wenn neben der zeitgemäßen nach die Renaissanceformen auf organischen Gebieten, sei es Buchdruck oder Architektur, weiter auszuwachen. Der Romanismus der vergangenen Generation, so verständlich er ist, hat noch ein neues Leben gefunden. So wie es heute abwandelt, führt wie Renaissanceformen oder wie gotische Stufen zu bauen eine vorzeitig Jahren, wird man morgen diejenigen betrachten, die die alte Typographie noch weiter zu erhalten wollten.

In dem Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen handelt es sich nicht um die Erschaffung einer neuen Form, die über selbst will. Aber die neuen Bauformen und sollte schaffen sich selbst eine auch äußerlich verwirklicht Gestalt. Und so wenig man diese neuen Bauformen in irgendwelchen Form, so wenig ist es möglich, die Notwendigkeit einer zeitlich zeitgemäßen Typographie zu bestreiten.

Darum hat der Buchdrucker heute die Pflicht, sich um diese Fragen zu bemühen. Einige sind mit Energie und Ehrlichkeit vorzugehen, für die anderen aber gilt es noch fest:

ALLES !
es tun !

DIE ALTE TYPOGRAPHIE (1480-1914)

Während die Geschichte der Typographie von der Erfindung bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Fortschritts-, ruhige Entstehungsperiode zeigt, brach die Entstehung von dieser Zeit das Bild moderner, unorganischer Strömungen, einander durchkreuzender Bewegungen, die Tatsachen neuer technischer Entdeckungen, die auf die Entstehung bestimmter Ansichten.

Die Typographie der ersten Hälfte (1480-1800) beschränkt sich fast ausschließlich auf das Buch. Die Gestaltung der einzelnen aufwachen Flugblätter und der wenigen Zeitungen entspricht der der Buchstabe. Bestimmtes Element, besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ist die Type. Die übrigen Teile des Buches erscheinen sekundär, sie sind eingetrag, sekundärend, nicht Wesensbestandteil. Die Buchgestalt als Ganzes wird im Laufe der Jahrhunderte zwar verformt, aber nicht entscheidend gewandelt. Gutenberg, der nicht anders im Sinne hatte, als die damalige Buchkunst — die Handschrift — zu imitieren, schuf seine Typen aus der damaligen Buchkunst, der gotischen Minuskel. Sie, die man heute ganz reinigend und andere Schriftarten schaffen verachtet, diente zu ihrer Zeit zur Wiederherstellung oder zum Druck älterer Vorhanden, auch gotischen Texte. Der Erfinder wirkte mit der gotischen Minuskel, der „Textur“, eine Schrift zum Vorbild, die für Inhalte von Bedeutung, d. h. für solche Bücher verwendet wurde, deren Inhalt den Horizont nur abstraktes Interesse überschritt. Neben dieser gotischen Minuskel war im nächsten Leben für absolute Schriften, Übersetzungen und kurze Wiederholungen die gotische Kursive (in Frankreich damals gewöhnlich in Gotisch, die später Schönerer zur Ausgangspunkt der von ihm zuerst benutzten Schwabacher wurde. Mit diesen zwei Schriftarten begnügten sich die Drucker bis zur Erfindung und dem Beginn des 16. Jahrhunderts für den Verfall der Schrift und der Schwabacher, die mit den Schriftarten Schwabacher und Schönerer die allgemeine Umlaufung gemein haben, dürfen wir bei dieser historischen Betrachtung ablassen, wie von den Formen der Antiqua vor 1800.

Die Buchform als Ganzes gewalt zu dieser Zeit hat vollkommen der Form des geschriebenen epigraphischen Kurses, dem Buchstaben zu beizugehen, gibt getriebene großen und feinen kleinen Buchstaben, die Buchstaben, die Hand waren der Antiqua werden in das gebrochene Buch übernommen. Ursprünglich mit der Hand eingetrag, wurden diese schreibenden Teile bald in Holz geschnitten und mit gedruckten bei kostbaren Ausführungen eines Buches nachträglich versehen. Der Satz in zwei Kolonnen übernahm. Die Typen zeigen eine asymmetrische, von Links nach übermäßig betonte Aufteilung. Neben, daß solche Gliederungen erschienen — als stark auf Neben bestandteil. Die Harmonie von Text, Bildern und Titeln wird von

Рис. 17. Ян Чихольд, титул и разворот из «Die neue Typographie», Берлин, 1928



Рис. 18. Обложка журнала «bauhaus», Германия 1929



Рис. 19. Отто Баумбергер, плакат, 1932

SCHATZKAMMER DER SCHREIBKUNST

MEISTERWERKE DER KALLIGRAPHIE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
AUSGEWÄHLT UND EINGELEITET VON JAN TSCHICHOLD



VERLAG BIRKHÄUSER · BASEL

Рис. 21. Ян Чихольд, титул книги о каллиграфии, 1945



Рис. 22. Рюичи Ямасиро, Роцца-лес, 1954

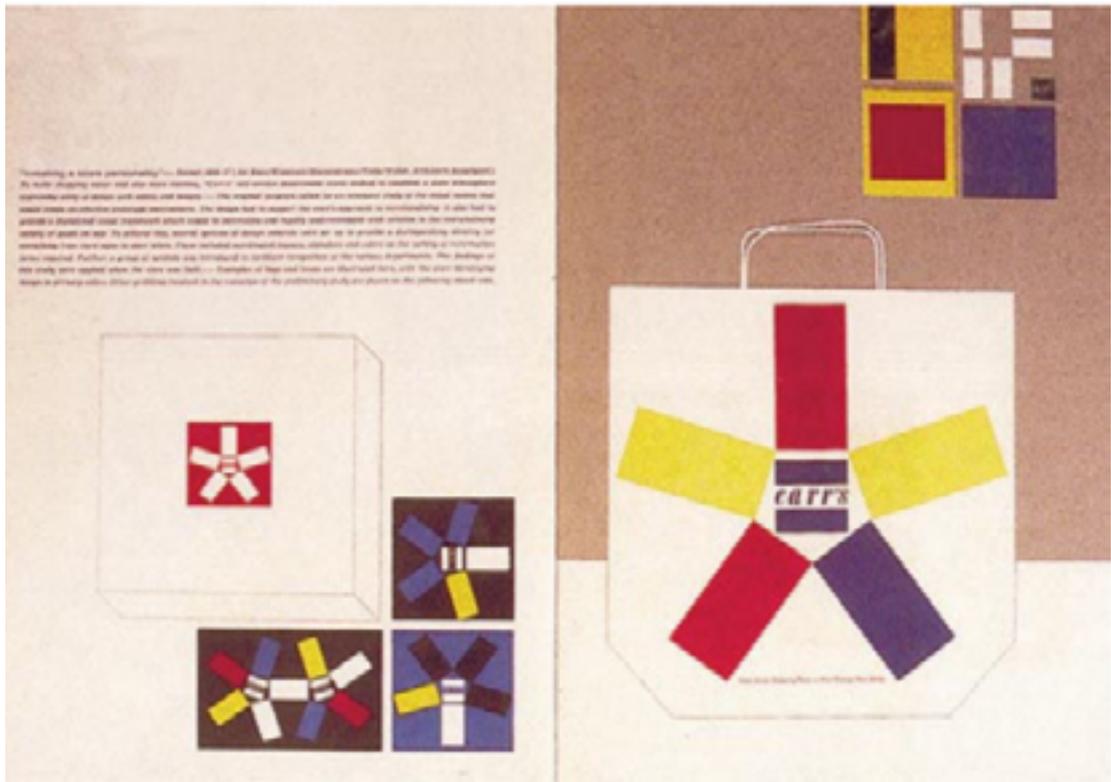


Рис. 23. Ладислав Сутнар, разворот руководства для использования логотипа магазинов компании «Карр», конец 1950-х, Нью-Йорк



Рис. 24. Обложка журнала «typographische monatsblätter», 1960

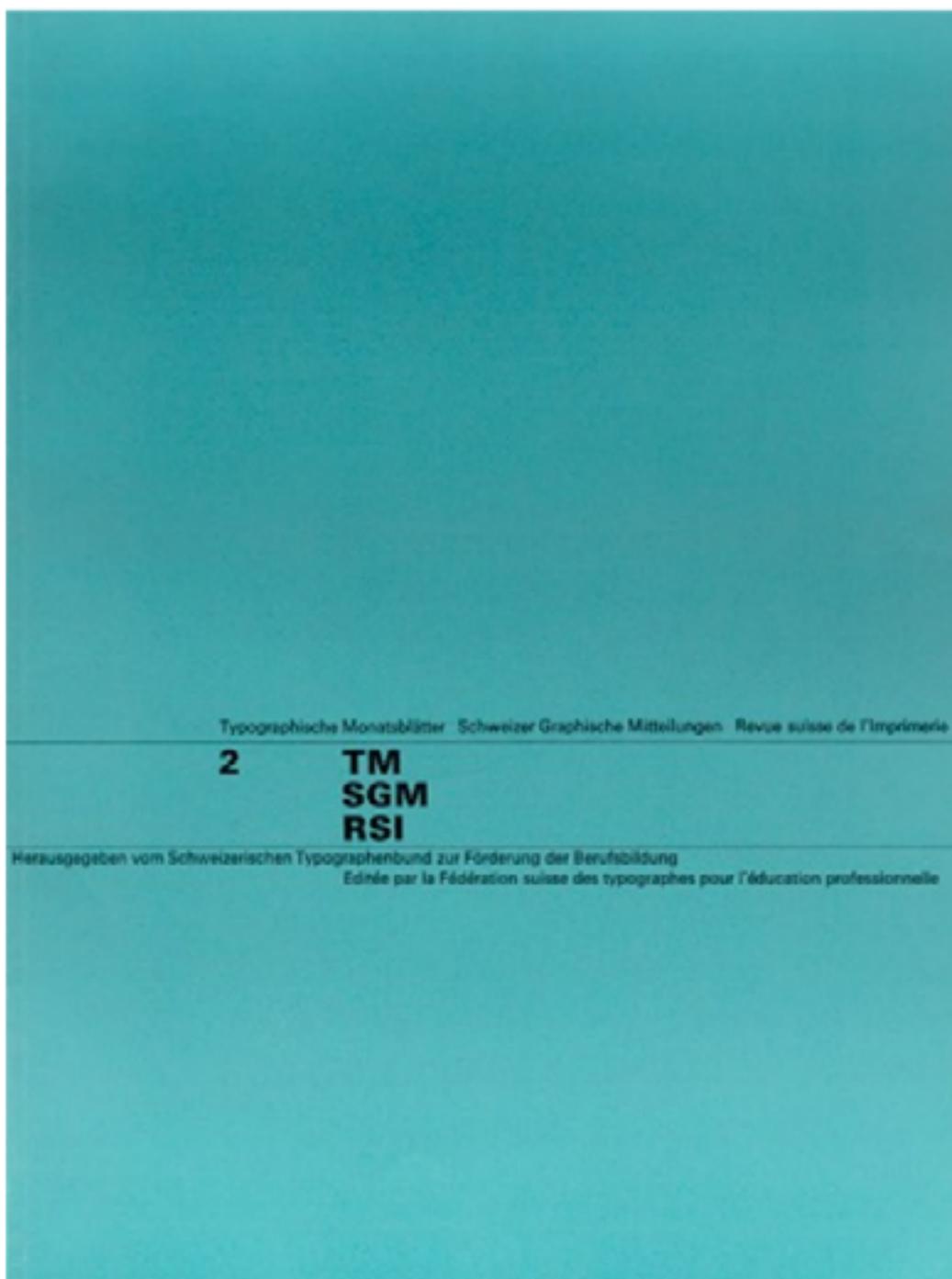


Рис. 25. Обложка журнала «typographische monatsblätter», 1963

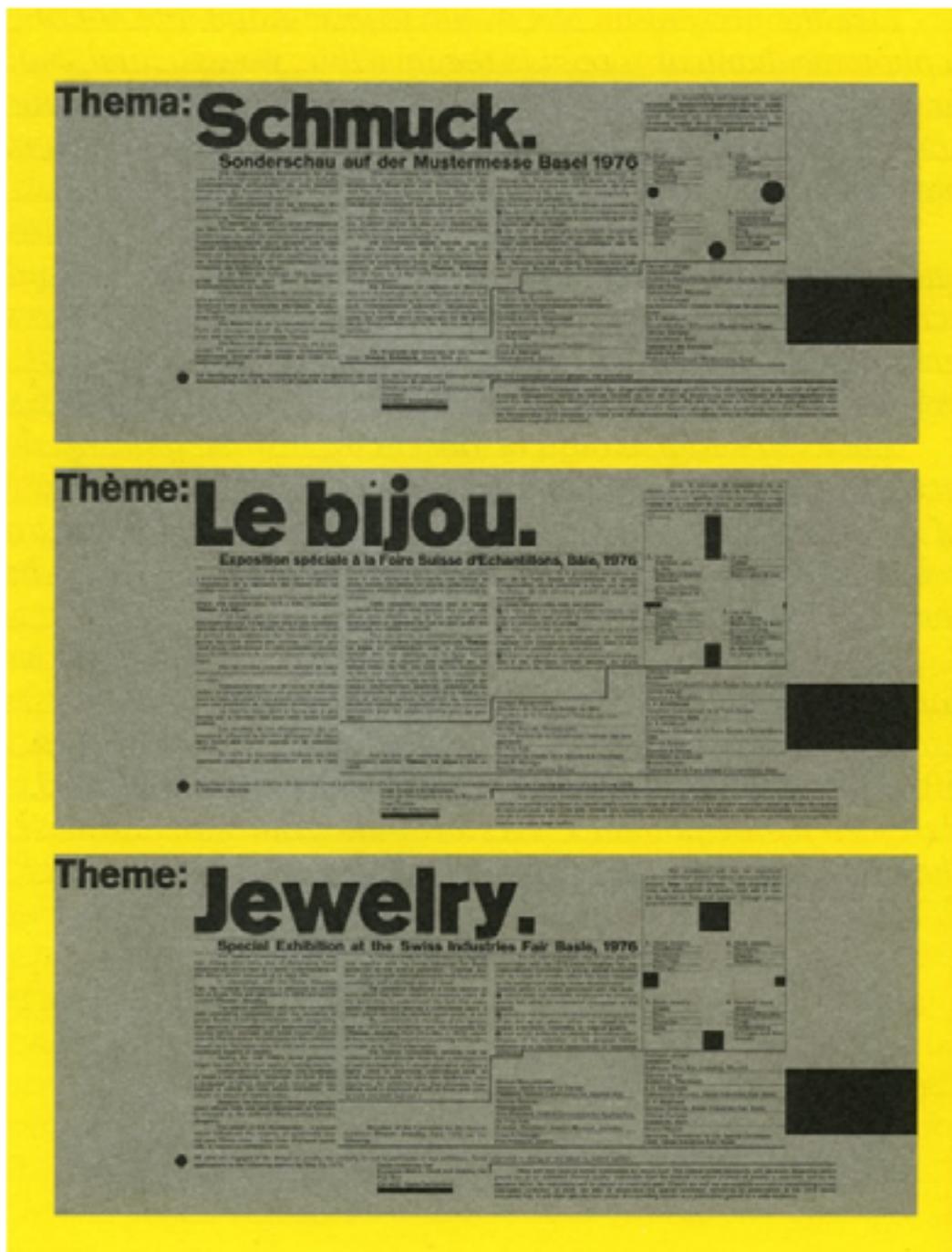


Рис. 26. Вольфганг Вайнгарт «Jewelry 1976», 1975



Рис. 28. Вольфганг Вайнгарт. Плакат для выставки “Kunstkredit” 1976/77

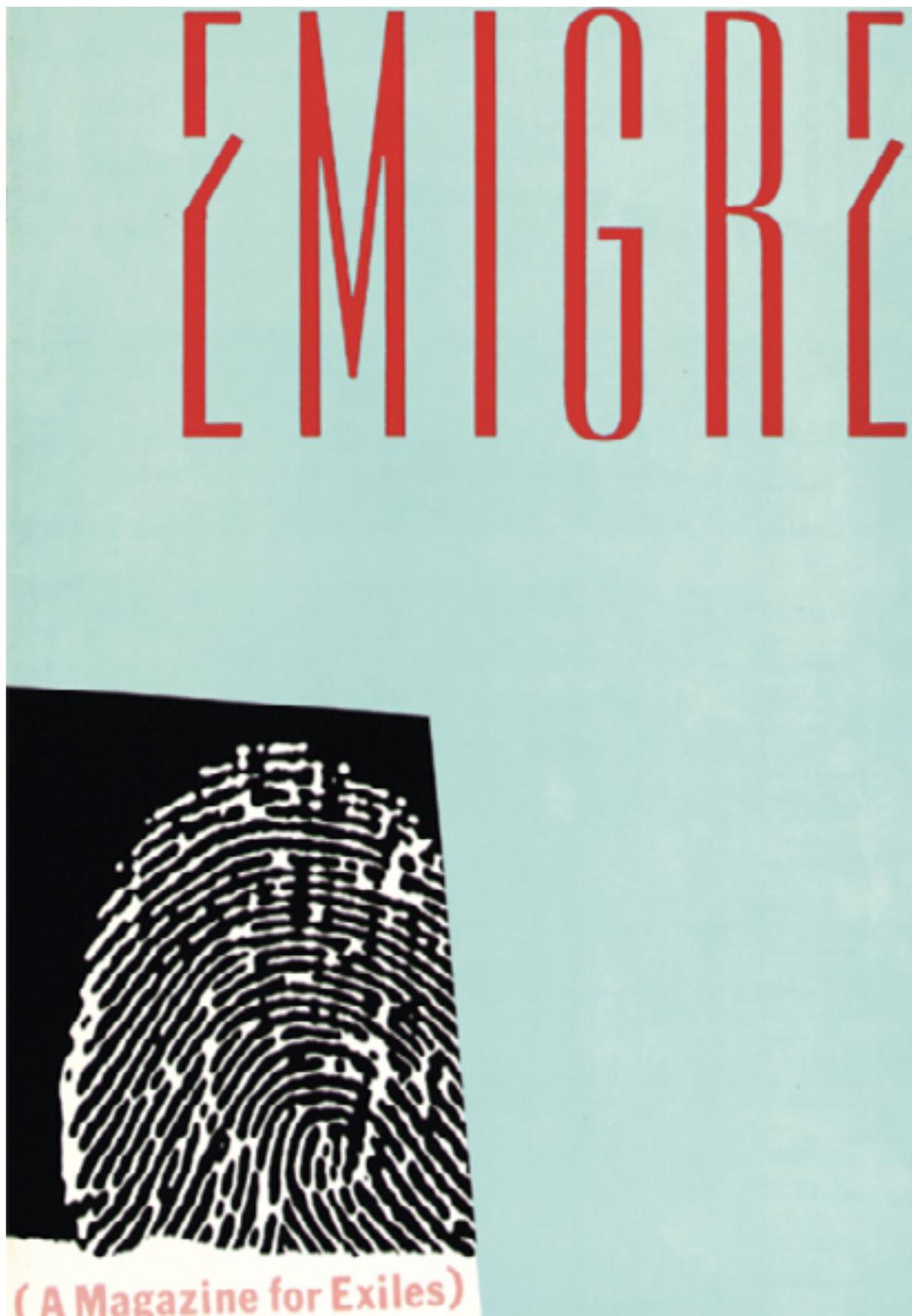


Рис. 29. Обложка журнала Emigre 1984

1935

Foreshadowing War: Osaka Stock Exchange



World War I did not affect Japan, but she fought her own victorious war with Russia in 1905 and in 1921 invaded Manchuria. Emperor Meiji died in 1912 and Taisho in 1926.

While modernism and modern architecture with its 'International Style' were gaining footholds in Europe, the world-wide Great Depression of the late 1920s and early 1930s was slowly paving a road to militarization in both Europe and Japan.

During the period 1929-1931, the world was in the grip of a depression which had not only ruined the economies of many nations but had also led to the rise of a new, more authoritarian form of government in many countries. In the United States, this led to the election of 1933 of Franklin D. Roosevelt, who introduced the New Deal. In Europe, the depression led to the rise of Hitler in Germany and Mussolini in Italy. In Japan, the depression led to the rise of militarism and the invasion of Manchuria in 1931.

At the same time, the rise of chauvinistic ideology and fascism was foreshadowing the outbreak of World War I, first in Europe and then in Japan.

1. The building is a prime example of modernist architecture, with its clean lines and lack of ornamentation.

2. The building's design is a reflection of the modernist movement, which sought to create a new architectural language.

3. The building's design is a reflection of the modernist movement, which sought to create a new architectural language.

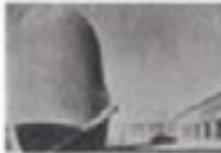


Рис. 30. Вилли Кунц, дизайн панели передвижной выставки, Швейцария, 1989