

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств
Направление 072500 «Дизайн»
Магистерская программа «Графический дизайн»

Разработка концепции графического сопровождения выставочных
пространств на примере галереи Anna Nova

Зеляева София Сергеевна

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

член Союза художников России,

Член Международной Ассоциации Искусствоведов,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры дизайна,

Васильева Е.В.

Научный руководитель:

член Союза художников России,

член Союза дизайнеров России,

доцент кафедры дизайна,

Старцев К.Г.

Санкт-Петербург

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I. ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

- 1.1. Уильям Моррис «Келмскотт-пресс». Проблема комплексного подхода в печатной графике.
- 1.2. Футуризм. Визуальная динамика. Проблема интонации в типографике.
- 1.3. Дадаизм. Проблема типографских экспериментов.
- 1.4. Конструктивизм. Поиск новой структуры.
- 1.5. Баухауз новое видение. Конструкция, как художественный орнамент.
- 1.6. «Новая типографика.» Ян Чихольд. Проблема стандартизации печатных изданий.

ГЛАВА II. ВИЗУАЛЬНАЯ СИСТЕМА ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

- 2.1. Швейцарская школа и фотография.
- 2.2. Феномен “Новая волна “. (проблема индивидуальности, случайности и естественности эксперимента). Вольфганг Вайнгард.
- 2.5. Эйприл Грейман медиа новатор. Нелинейность и случайность.

ГЛАВА III. ГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВЕБ - ДИЗАЙНЕ.

- 3.1. Графическая традиция веб-дизайна.
- 3.2. Проблема формирования системы Flat Design.
- 3.2. Мультимедийный проект в программе выставочного пространства.

ГЛАВА IV. ПРОЦЕСС РАЗРАБОТКИ КОНЦЕПЦИИ ГРАФИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

- 4.1. Концепция.
- 4.2. Описание и процесс разработки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Приложение I. Обзор графических работ XX-XXI века

Приложение II. Обзор графических сопровождений и мультимедийных проектов
выставочных пространств

ВВЕДЕНИЕ

В данном дипломном проекте исследуются визуально-графические принципы и современные тенденции мультимедийных проектов. В процессе исследования и анализа процесса становления современной графической системы были сделаны определенные выводы, способствовавшие разработке концепции и созданию прототипа графического сопровождения выставочных пространств и формирующего образ галереи Anna Nova. Была поставлена задача усовершенствовать коммуникацию между зрителем и галереей по средствам графического дизайна.

В рамках исследования ставится задача рассмотреть фундаментальные практики XX–XXI веков, которые повлияли на развитие графического дизайна, исследовать визуальные принципы проектирования печатной и мультимедийной продукции, а также изучить графические аналоги, относящиеся к периодическим печатным изданиям и медиа проектам, связанные с культурной средой. В данной работе прослеживается становление графического языка, обращение печатной графики в виртуальное пространство и развитие новых возможностей медиа проектов. Важным аспектом исследования представляется экспериментальный подход в работах дизайнеров, новаторские решения и использование возможностей компьютерных технологий.¹ Значимым фактором также является проблема взаимодействия внутреннего смысла и внешней формы², комплексный подход и организация графического пространства.

Цель проекта — разработать концепцию графических принципов в создании сопровождения выставочных пространств.

В работе выявлены следующие **задачи**:

- Исследование визуальной системы графических стилей и дизайн-школ XX века.
- Исследование принципов свойственных печатным и веб-пространствам.
- Исследование развития новых медиа технологий.
- Выявление актуальных стилистических особенностей в дизайне сопровождения культурных пространств.
- Определение специфики программы галереи «Anna Nova».
- Разработка графических принципов.
- Создание единого визуально-информационного пространства.

Методика исследования заключается в изучении визуальной системы графических стилей и дизайн-школ XX века: сбору исследовательских материалов и практических работ, их рассмотрению и анализу. На основе изученного материала

¹ Маклюэн, М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборей; Кучково поле, 2007.

² 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.

выявляются стилистические особенности в дизайне, ставятся проблемы и формируются актуальные решения для разработки графических принципов и создания единого визуального пространства.

Теоретическая часть исследования опирается на работы авторов, которые изучали художественные принципы, развитие дизайна и дизайн-школ XX-XXI веков; труды и монографии, посвященные исследованию типографики, графического дизайна и истории искусств.

Наиболее важную группу работ представляют исследования теории изображения: Кричевский В.Г. *«Типографика в терминах и образах»*³, Ващук О. *«Швейцарская школа графического дизайна»*⁴, Меггс Ф. *«История дизайна»*, Ян Чихольд *«Новая типографика. Руководство для современного дизайнера»*⁵, Эмиль Рудер *«Типографика. Руководство по оформлению»*.⁶

Исследования теоретической базы, связанной с феноменологии дизайна, представляют труды: Беньямин В. *«Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»*, Васильева Е.В. *«Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века»*⁷, Лаптев В.В. *«Швейцарский панк либо типографика «новой волны»»*⁸.

Важными работами по теории медиа являются труды: Маклюэн М. *«Галактика Гутенберга»*⁹, Васильева Е.В.; Гарифуллина Ж.С. *«Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма»*.¹⁰

Актуальность исследования заключается в следующем: в настоящее время большое внимание уделяется мультимедийным проектам в культурной среде. Например, мультимедийные проекты музея Amos Rex в Хельсенки, Rijksmuseum музея

³ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М: Слово, 2000.

⁴ Ващук О.А. Швейцарская школа графического дизайна: монография. СПб: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, 2013.

⁵ Чихольд Ян. Новая типографика. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011.

⁶ Рудер Э. Типографика. Перевод с немецкого. Книга. Москва, 1982.

⁷ 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.

⁸ Лаптев В. В. Швейцарский панк либо типографика «новой волны» // ПРО100 дизайн, СПб., 2005. — № 2 (17).

⁹ Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004.

¹⁰ Васильева Е.В.; Гарифуллина Ж.С. / Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма. В: Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018; № 3.

в Амстердаме, а также современной галереи Тейт в Лондоне. Принципы мультимедийного пространства тесно связаны с принципами развития печатной продукции XX-XXI века.¹¹ Отличительной чертой визуальной составляющей культурных пространств, является выраженный креативный характер, основанный на индивидуальности и функциональности ресурсов. Выявлено, что особенное внимание стоит обратить на комплексный подход и смелость в использовании новых технологий. А также на принципы создания новых форм графического сопровождения.

Новизна исследования заключается в использовании новых теоретических материалов и методов исследования. Инновация методологии заключается в соединении нескольких рассматриваемых тем: развитие графических принципов и мультимедийных проектов, а также принципы процесса экспонирования выставок. В дальнейшем формирование концепции графического сопровождения информационного пространства выставки, по средствам слияния принципов исследованных тем. В работе рассматривается современный подход в сопровождении выставок и связь развития мультимедийных проектов с нынешнем восприятием реальности, а также преимущество мультимедийных и печатных методик. Предложен новый подход в графическом сопровождении информационного пространства выставок, основанный на использовании современных технологий.

Состав исследования: на основе исследований и трудов, описанных выше, создана работа, представленная в нескольких главах. Сама работа состоит из теоретической и практической части. Теоретическая часть делится на введение, четыре главы, заключение и приложение с представлением аналогов работ.

Основное содержание исследования: в первой главе «ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА» рассматриваются становление графических принципов и особенности развития художественных направлений XX-го века. В центре внимания находится печатная графика, которая оказала влияние на формирование принципов веб-ресурсов и медиа пространства. Изучаются такие течения как: футуризм, конструктивизм, дадаизм и баухауз. Рассматриваются проблемы комплексного подхода и концепция книги, как цельного объекта в Келмскотт-пресс. Изучается процесс приобретения особой динамики и интонации в типографике футуристов. Анализируется использование типографских экспериментов, свобода и смелость в дадаизме. Прослеживается путь рождения нового видения в Баухаузе. Рассматривается становление стандартизации печатных изданий и принципов «Новой типографики» Яна Чихольда. Проанализированы работы Уильяма Морриса, Фортунато Делпери, Василия Каменского, Франсис Пикабия, Курта Швиттера, Эль Лисицкого, Александр Родченко, Герберт Байер и Л. Мохой-Надь.

Во второй главе «ВИЗУАЛЬНАЯ СИСТЕМА ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА» рассмотрены стили второй половины XX века, заложившие основу современного формирования графической культуры: Швейцарская школа и «Новая волна». Исследуется причина тотальности распространения приемов Швейцарской типографики, создание модульной системы и создание стандартов оформления печатных изданий. Рассматривается становление фотографии и ее роль в

¹¹ Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004.

дизайне. Изучается проблема индивидуальности, случайности и естественности эксперимента в работах дизайн-графиков Новой волны. Проанализированы работы Вольфганг Вайнгарда, Дэниела Фридмана и Дэвида Карсона. Рассматривается подход реализации проектов медиа новатора Эйприл Грейман. Формирование принципов нелинейности и случайности в графическом дизайне. А также поступательные движения в сторону массовой цифровой и веб-культуры.

В третьей главе «ГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВЕБ-ДИЗАЙНЕ» рассмотрено появление веб-ресурсов и графические традиции веб-дизайна, технические и изобразительные особенности мультимедийного направления в дизайне. Эволюция дизайна и стилистических особенностей XXI века. Особое внимание уделяется проблеме формирования Flat-дизайна. А также рассматриваются мультимедийные проекты в программе выставочного пространства и примеры современных и традиционных решений в формировании концепций информационного сопровождения в культурной среде. Изучаются ключевые концепции Эль Лисицкого в подходе к сопровождению выставок. Рассматриваются примеры в оформлении выставочных пространств Герберта Баера, Чарльз и Рэй Имза. Рассмотрены мультимедийные выставки музея Amos Rex в Хельсенки.

Последняя четвертая глава «ПРОЦЕСС РАЗРАБОТКИ ПЕЧАТНОГО ИЗДАНИЯ» комментирует развитие концепции проекта и этапы её практической реализации. В главе излагаются принципы создания сопровождения выставочного пространства: разработка структуры, комплексного подхода и связей между печатным изданием и мультимедийным проектом, особенности подачи материала и технические инновации.

В работе важно отметить, что графический дизайн развивается динамично, направления и принципы регулярно меняются, а информационные технологии играют важную роль в работе дизайнера-графика. Медиа и веб-среда становятся одной из основных рабочих областей дизайнера. Необходимый этап исследования — это анализ актуальных графических решений и принципов в связи с потребностью создания современного визуального образа. Так как принципы в мультимедийных и веб проектах тесно связаны с принципами, разработанными в печатных изданиях. Следует выявить причинно-следственные связи, поэтому исследование было начато с изучения зарождения и развития принципов графического дизайна.

Возможность практического применения: в ходе исследования данной темы выявлено, что представление информационного поля в мультимедийном формате актуально и востребовано для культурного пространства. Данные решения направлены на привлечение потенциального посетителя, а также помогают в решении вопроса формирования аудитории пространства, коммуникацию со зрителем. Целостный визуальный язык способствует транслированию идеологии выставочного пространства.

Во время обучения в магистратуре я участвовала: в конкурсе Президентской библиотеки имени Б.Н. Ельцина «Мультимедийный творческий конкурсе проектов в сфере веб-дизайна» с проектом сайта для президентской библиотеки, в конференции с международным участием «Межкультурный диалог в современном мире» со статьей на тему «Фотографии Г. Пинхасова и методы конструирования образа средней Азии», а также в выставке Музея искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков с проектом книги «хокку Мацуо Басе».

ГЛАВА I

ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

1.1. Уильям Моррис «Келмскотт-пресс». Проблема комплексного подхода в печатных изданиях.

В конце девятнадцатого столетия книгопечатное искусство пришло в упадок. Массовое производство привело к ухудшению внешнего вида и качества книг. Также в то время господствовала эклектика, распространённая в викторианскую эпоху, книги не имели единого вида, существовало изобилие украшения и акцидентных шрифтов. Возникает проблема целостности книги и комплексного подхода в печатных изданиях.

В 1880 г. Уильям Моррис, теоретик искусства, писатель, художник и политический деятель, основал движения «Искусств и ремёсел», которое родилось, как противодействие индустриализации XIX века. Целью движения была популяризация традиционного ремесленного производства. Уильям Моррис разделял идеи мыслителя Джона Рёскина о том, что массовое производство приводит к деградации как создателя, так и потребителя товаров. Он верил в превосходство товаров ручного изготовления.

Уильям Моррис написал книгу *«Вести из ниоткуда»*¹² — утопический роман, в котором Уэльбик пишет, что модель У. Морриса единственная реализованная утопия. Ле Корбюзье пионер архитектурного модернизма и функционализма, в своей системе «Идеальный город», как строительство способное решить социальные проблемы опирается на роман *«Вести из ниоткуда»*.

В 1888 году Уильям Моррис посетил лекцию о книгопечатании Эмери Уокера, после чего он стал притворять в жизнь свой интерес к дизайну книг. В январе 1891 года Уильям Моррис основал Kelmscott Press. Издательство за семь лет выпустило 53 произведения ограниченными тиражами. Уильям Моррис курировал каждую деталь. Kelmscott Press выросло из восхищения дизайном и традиционным мастерством средневековых рукописей и старопечатных книг. Он изложил свои принципы дизайна книги в своем эссе *«Записка Уильяма Морриса о его целях при основании Kelmscott Press»*.

Уильям Моррис делал упор на качественные материалы и продуманную компоновку. Книга, как единое целое — единый организм. В изданиях Kelmscott Press декоративные элементы на странице дополняли напечатанные слова. Уильям Моррис рассматривал орнаменты как составную часть наборной полосы, способствующую тому, чтобы оформление печатной книги оказалось предельно гармоничным. Разворот страниц он рассматривал как единый лист. Он считал, что эти две страницы должны дополнять друг

¹² Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. Перевод Н. И. Соколовой. Вступительная статья Ю. Кагарлицкого -- М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.

друга. Эдвард-Бёрн-Джонс и Уолтер Крейн иллюстрировали книги, а инициалы, рамки, орнамент, титульные страницы рисовал сам Моррис.¹³

Большинство книг, напечатанных в Kelmscott Press черно-белые. Уильям Моррис использовал ганноверскую краску компании Jaenecke из-за её идеального чёрного цвета.

Моррис задумывался и над шрифтами, к каждому произведению подбирался свой шрифт. Он обратился готической антикве, работая над этим шрифтом, в итоге создал свои три типа шрифтов для использования в книгах Kelmscott Press: *The Golden type* (1890) — римский шрифт на основе венецианских печатников 15 века. *Troya* (1893) — готический шрифт, созданный для Recuyell of the Historyes of Troy. *Chaucer* — уменьшенная версия Трои, созданная для Kelmscott Chaucer. Шрифты Морриса были разработаны так, чтобы избежать большого количества пробелов между буквами, которые, по его мнению, образовывали «эти уродливые реки на строках, бегущих по странице, которые являются недостатком для печати».

В Kelmscott Press были напечатаны произведения и переводы Уильяма Морриса, средневековая литература, произведения Уильяма Кэкстона, классика английской литературы, работы коллег и современников.

Кульминацией видения Уильяма Морриса идеальной книги были напечатанные произведения Джеффри Чосера, опубликованные в 1896 году Kelmscott Press. Эдвард Бёрн-Джонс сравнивал эти работы его с «карманным собором» из-за их размаха и великолепия.¹⁴

Kelmscott Press просуществовала всего семь лет, но это явление оставило заметный след в современном книгопечатании. Еще при жизни Морриса его принципы и подходы нашли многочисленных подражателей. Концепция книги, как цельного объекта, позже легло в основу типографики XX века. Сам прецедент «искусств и ремесел» и Келмскотт-пресс нам важен не столь с точки зрения художественной ценности, столь нам важны идеи, предложенные этим движением.¹⁵

¹³ Аристов А.Ю. О реалиях у У. Морриса Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10-2 (76). С. 40-43.

¹⁴ Вейнер, П. П. Художественный облик книги // Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. Пг, 1915. С. 40.) Моррис, Уильям. Заметка о моих намерениях при основании Kelmscott Press // Книгопечатание как искусство. М., 1984. С. 87.

¹⁵ Dreyfus, John. The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry. N. Y., 1996. P. 313.

1.2. Футуризм. Визуальная динамика. Проблема интонация в типографике.

В 19-20 веке происходит переломный момент и дизайн уходит от идеи поделки, в это время появляется наличие концепта и экспрессионистическое начало. Рождается проблема визуальной динамики и интонация в типографике. В начале 20 века появляется такое движение, как футуризм.

Футуризм — интернациональное художественное течение. Началом которого считается написания манифеста итальянским идеологом и основателем футуризма Филиппо Томазо Маринетти.¹⁶ Главные художественные принципы футуризма это — скорость, движение и энергия, которые передавались различными приемами. Для футуризма характерны геометрические тела и простые формы, диагонали и направляющие. Ему свойственна импульсивность и непредсказуемость.¹⁷ Свои идеи футуристы доносили через журналы и газеты. В это время начинают выходить «*Futurismo*» и «*Broom*».

Большое влияние футуризм оказал на печатные издания. В них появляется смелость и желание экспериментировать. Особенное внимание уделяется типографике. Футуристы были первым направлением, которое использовало изобразительный потенциал слова. В одном слове могло использоваться несколько шрифтов и разнокалиберный кегль. При помощи типографики они передавали смысловую нагрузку сообщения. Слово могло растягиваться или быть хаотично разбросано по листу. Типографика становится важным приемом визуального сообщения, она начинает иметь интонацию и становится частью дизайна. Некоторые футуристы отказались от набора и использовали рукописные шрифты, что в дальнейшем мы увидим на обложках журналов *Graphis*. Шрифт в их работах стал активным участником композиции. Привычные категории читабельности текста, приобретают в футуризме совершенно иное значение. Подобные эксперименты в дальнейшем прослеживаются у Дадаистов и типографов «новой волны». Изменение межбуквенного расстояния и игра с кеглем шрифта будет заметна у Вольфганга Вайнгарта и Дэвида Карсона. А также на обложках журнала «*Typografische Monatsblätter*». Желание экспериментировать и добавлять динамику в типографику и в целом наполнять жизнью печатные издания будет происходить с некой регулярностью у типографов разного времени. На смену строгости и упорядоченности будет приходиться случайность, хаос и динамизм.

Футуристы стремились изобразить звуки, шумы и эмоции при помощи типографики и «линий силы», векторных направлений, цвета и формы, отражение чего мы в дальнейшем видим в идеях философов сюрреалистов, как например, в стихотворении Гийом Аполлинера «*IL PLEUT*», где сама форма текста передает его содержание. В изображениях преобладают мелькающие формы, спирали, скошенные конусы, движение часто передается при помощи наложения последовательных фаз на одно изображение — так называемый принцип симультанности, который в дальнейшем применяется и в дизайн-графике. А также эти

16 Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

¹⁷ Бобринская, Е. А. Футуризм. М.: Галарт. - 2000. П. Богомолов, Н. А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. -М.: МГУ, 2002.

идеи отправляют нас к кинетическому искусству, в желании изобразить деформации, происходящие со временем. Мы видим постоянное движение в изображении, типографике и графике.¹⁸

На обложках печатных изданий часто изображены самолеты и поезда, как символ будущего и движения. Также обложки могли быть чисто шрифтовыми. Изображение и текст в футуристическом течении всегда сливались воедино. Футуристы начинают экспериментировать с формой, размером и материалом печатных изданий.¹⁹ Они используют бумагу разной плотности, прозрачность создает эффект наложения, коллажа и случайности. В формах печатных изданий появляется свобода, они могут быть неправильными или вовсе многоугольными.

Фортунато Деперо создал одну из первых объектных книг — книга «*Depero futurista*», которая является его собственным портфолио, в которой он собрал свои работы, выполненные в футуристическом направлении. Он создал несколько экземпляров, в некоторых он использовал оловянные пластины, скрепленные болтами в качестве обложки. Чтобы читать тексты, книгу необходимо вертеть, так как они набраны в разных направлениях. Данная работа является ярким примером книги художника, которая начинает активно развиваться в это время.

В России же футуризм тесно связан с литературой. Помимо изобретения нового художественного языка, они раздвигают возможности слов и вводят новшество в словесном искусстве.²⁰ В 1912 году московская поэтическая группа «Гилея» публикует поэтический сборник «*Пощёчина общественному вкусу*»²¹, к которому прилагает свой манифест футуризму, где отрицаются все прежние эстетические ценности. Также начинает выпускаться первый журнал русских футуристов редакции В. Каменского.

Новый язык требовал нового визуально-графического воплощения. Текст становится неотъемлемым элементом композиции. Он может складываться в геометрические формы, абстрактные композиции и сюжетные картины. За счёт типографики футуристы стараются удвоить смысл текста и поднять его на новый уровень. Экспрессивность типографики футуристов схожа с индивидуальным почерком человека. Композиции имеют нелинейный характер, даже где идет строгая строка динамика появляется при помощи смены регистра, кегля или шрифта, буквы могут быть

18 Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Журнал «Шрифт». URL: <http://typejournal.ru/articles/Futurist-Typography-II> (дата обращения – 23.02.2021).

19 Михаила Белецкий М. Дизайн и Современность. Размышления о новом и старом в типографике XX века 2006г.

²⁰ Лозовая Л.В. Футуризм: эстетическое осмысление проблем цивилизации. В сборнике: Донецкие чтения 2016. Образование, наука и вызовы современности Материалы I Международной научной конференции. Под общей редакцией С.В. Беспаловой. 2016. С. 315-317.

²¹ Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Ливишиц, В. Маяковский, В. Хлебников: Пощечина общественному вкусу. [стихи, проза, статьи]. - М.: Издатель Г. Л. Кузьмин, 1912. - 112, [1] с.

повернуты горизонтально или по диагонали. Илья Зданевич на страницах своей книги «*лидантЮ фАрам*» 1923 года использовал несколько десятков гарнитур русского шрифта. Он активно пользуется колонцифрами и математическими знаками. На обложке «*Лакированное трико*»²² художник повторяет изображение дважды, повернув и сдвинув печатную форму, он создает изображение в два прогона, что создает эффект движения и направления.

Футуристы так же затронули семантическую проблематику. В произведении В. Каменского «*Танго с коровами*» ее можно проследить на примере набора слова «процессия», которое растянуто, словно сама процессия, идущая в одну длинную строку.²³ Также Каменский отказывается от стандартной формы печатных изданий и его книги обретают пятиугольный формат. Он экспериментирует с материалом и в качестве бумаги использует обои.²⁴ Среди экземпляров этой книги нет двух одинаковых, так как они сложены из различных по рисунку обоев. Фактуры очень тонкой обоевой бумаги создает дополнительный эффект, любой разворот на просвет становится нечистым, так как цветочный узор проступает на страницу с текстом.

Новая типографика того времени ворвалась не только в печатные издания, плакаты и журнальную графику, она затронула и живопись. Как пример можно рассмотреть работу Ивана Пунина «*Спектр бегство*» (1919). В будущем появятся такие авторы как Эрик Булатов, Баския Жан-Мишел, которые в своих работах также будут совмещать графику, живопись и типографику, и они станут неразрывными между собой.

Книга «*О духовном в искусстве*»²⁵ В. Кандинского идеолога группы художников-экспрессионистов «*Синий всадник*» является центральной работой того времени, повлиявшей на развитие графического языка того времени. Словно экспрессионисты протестующие против академической, салонной живописи, футуристы отрицают классические принципы типографики, они усиливают воздействие на зрителя, чтобы не оставить его равнодушным.

Футуризм оказал влияние на традиции живописи, плакатные традиции и принципы типографики. Можно сказать, что футуризм породил новый графический язык и предвосхитил конструктивизм. Идея соединения изображения и текста становится основной идеей 20-го века. Футуризм подарил новые принципы и возможности в оформлении печатных изданий: эксперименты с набором, материалами и формами. Типографика приобрела особую динамику и интонацию. В дальнейшем во многом из футуризма вырастет авангард.

²² Крученых, А. Лакированное трико. Юзги А. Крученых, записки Терентьева. Тифлис: Издательство «41°»; Тип. Союза Городов Республики Грузия, 1919. 32 с.

²³ Терехина, А. П. Зименков. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. М.: Наследие, 2000

²⁴ Марков В. История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.

²⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Эксмо-пресс, 2016

1.3. Дадаизм. Типографские эксперименты.

Большую роль в формировании современной визуальной культуры сыграло направление — дадаизм, которое затронуло проблему эксперимента в типографике и в искусстве.

Дадаизм зародился в Швейцарии в 1916, как протестное движение и реакция на ужасы Первой мировой войны, когда ценности людей были перевернуты с ног на голову, когда все потеряло смысл и надежду на светлое будущее рухнули.²⁶ Дада скептически относится к обществу, нормам и традициям. Они словно смеются в лицо и отрицают все существующие устои, так как потеряли в них веру.

Слово «*дада*» означает нечто совершенно бессмысленное. Виновниками опустошенности, конфликтов и войн они считали рационализм и логику. Идеей дадаистов стало разрушение эстетики и признанных канонов. Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего».²⁷

В это время появляется изобилие экспериментальных журналов: «*Der Dada*», «*391*», «*DADA*», «*Merz*», «*Anna Blume*», «*W5*», «*Bulletin Dada*».

В работах дадаистов на первом месте визуальная сторона шрифта. Они являются самыми яркими представителями иррационального направления и визуальной анархии в типографическом авангарде, они отказались от порядка и смысла. На обложках журналов дадаисты активно используют фотомонтаж, с множеством деталей, хаотичным расположением фигур. Они используют как наборные шрифты, так и рукописные, которые уживаются на одном листе. В одном текстовом блоке могут быть разные межбуквенные и межстрочные интервалы. Дада совмещают изображение, шрифт и графические элементы. В их работах появляются диагональные линии, активно используются плашки, подчеркивание, восклицательные знаки и символы. Что в дальнейшем также будут использовать конструктивисты. Дадаисты не пытаются связать форму и содержание, а наоборот стараются их диссоциировать.²⁸ Идею отрицания смысла, отказа от удобочитаемости в пользу выразительности композиции, а также бунтарство типографики, позже будут использованы и в посмодернистических идеях новой волны.

Курт Швиттерс создает свое понятие «*Мерц*», что означает использование всевозможных материалов для артистических целей, а также полное их равенство. Он использует осколки старого мира, чтобы создать из них нечто новое.²⁹ Мерц-картины — это коллажи, в которые включалось всё подряд. Курт Швиттерс утверждает, что

²⁶ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.

²⁷ Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М.: АСТ, 2009.

²⁸ Хофман В., Основы современного искусства. Введение в его символические формы. М.: Гнозис, 2004.

²⁹ Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999.

трансформация отбросов становится призванием искусства. Позже он начинает издавать журнал «*Merz*». В нем он даёт много воздуха и свободного пространства, текстовое поле часто повернуто перпендикулярно относительно самого листа или соседнего поля.³⁰ Лист делится на множество колонок и ячеек, взаимодействующих друг с другом, таким образом происходит зарождение конструкции в верстке. Появляются таблицы, разграничительные и силовые линии, ярко выраженный контраст между заголовками и основным текстом. Подход Швиттерса в основном строится на: ограниченных цветах, геометрических формах, выборе шрифтов без декоративных элементов, фотографическое изображение вместо нарисованного и, тем не менее, в итоге индивидуальность и игривость.

«*Die Schueche*» (*пугало*) — сказка, изданная в 1925 (художник Курт Швиттерс), где персонажи и текст вступают в диалог. Главные герои же представлены заглавными буквами. Это яркий пример дадаистической игры, в которой художник призывает к образному и абстрактному мышлению.

В 1916 году Франсис Пикабия, вдохновленный журналом «*291*», создает еще один журнал «*391*», который стал носителем идей абсурдизма и образности. В нем печаталась поэзия и графика дадаистов. В оформлении журнала он использует графики и чертежи похожие на схемы и механизмы. Строки текста использовались как линии в чертеже или становились стрелкой циферблата, как например, в иллюстрации «Движение ДАДА». Обложка 8 номера данного журнала выглядела, как расчерченная таблица, поделённая на квадраты, которые были заполнены от руки именами художников и названиями журналов, в центре которой работал механизм. Жирным акцидентный шрифтом внизу обложки расположено название журнала. Образы механической схем стали большим вкладом в дадаизм.

Основной формой творчества дадаистов был коллаж — технический прием создания произведения из определенным образом скомпонованных частей изображения, наклеенных на поверхность различных материалов. При помощи коллажа дадаисты делают акцент на случайность и добиваются эффекта абсурда, бессистемности и гротеска. Дадаисты совмещали несовместимые моменты и этим пытались вызвать удивление и состояния шока у зрителя.³¹ Коллаж состоит из множества элементов: вырезок из газет, частей фотографий и текста. Ханс Арп, мастер в данной художественной технике, создавал свои работы, высыпая в хаотичном порядке четырехугольники из цветной бумаги на лист картона и приклеивал их так, как они легли, даруя волю случаю. В это время активно начинают использоваться фотомонтаж и ручная постобработка, которые расширили возможности экспериментов.³² Одним из мастеров фотомонтажа была Ханна Хех.

³⁰ Швиттерс К. Тезисы о типографике. Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII-XX вв. о секретах своего ремесла. М.: Книга, 1987.

³¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М., 1996.

³² Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. / Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016.

Благодаря Дадаизму появляется понятие концепции ready-made. Дадаисты выставляют бытовые предметы как предмет искусства, примером такого явления является «писуар Дюшана». Они перевернули представление о предназначении предметов и понятии экспонат. Похожая история в дальнейшем произойдет в поп-арте, когда банка с супом Энди Уорхола станет известна всему миру. Также работы Марселя Дюшана оказали влияние на такие течения в искусстве, как сюрреализм, и позднее концептуализм.³³ Он повлиял на идеи выставок, понятия искусства и концепта. В дадаизме ведущим было понятие «означающего».

Дадаизм подарил свободу и смелость в использование типографских экспериментов, активное использование коллажа, фотомонтажа, превращение текста в самостоятельные визуальные элементы. Его идея бессистемности стирает границы как между искусством и реальностью, так и между различными сферами искусства, рождая его новые жанры и направления³⁴. Сейчас многие эксперименты и приемы дадаистов, заложенные в XX веке, можно распознать в современной дизайн-графике.³⁵

³³ *Richter, H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto. Oxford University Press, 1965.*

³⁴ *Хофман В., Основы современного искусства. Введение в его символические формы. М.: Гнозис, 2004.*

³⁵ *Dada-Data* [Электронный ресурс]: URL:<http://dada-data.net/en/hub> (дата посещения 03.03 2021)

1.4. Конструктивизм. Поиск новой структуры.

Заметными достижениями в области типографики можно отметить в творчестве представителей конструктивизма, которое было сформировано к 1920 г. в Советской России. Их основной вклад относится к сфере типографики деловых и периодических изданий, а также рекламной типографики. Основными художественными средствами конструктивизма являются: геометричность, фотография, ритмичность, структурированность композиции и геометризм.³⁶

В связи с кризисом в изобразительности и технического прогресса, возникла проблема поиска новой структуры, к которой обратились конструктивисты.

Конструктивисты за основу берут архитектурную конструкцию. Оформление печатной продукции происходило с точки зрения функциональности, они отменяли все лишнее, оставляя максимальную информативность. Конструктивисты использовали ограниченную палитру цветов, зачастую, это были контрастные сочетания цветов. Вместо иллюстрации активно используют фотографию. Такие фотографы, как Родченко использовали необычные ракурсы и темы для фотографии, игру тени, света и контрастов.³⁷ Он создавал визуальные образы, притягательные своей напряженной геометрией. Вместо рисованных шрифтов и росчерков, конструктивисты используют наборный или афишный шрифт. Вместо изобразительных орнаментов — геометрические. Конструктивисты применяют диагонали, плашки, стрелки и клиновидные элементы, что добавляет ритм и активность композиции. Данные приемы позволяют добиться наглядности и содержательности.

Появляется внутренняя структура изображения, верстки и композиции, в которой начинает работать иерархия. Пространство делится на блоки, которые подчиняются друг другу. В разворотах появляется каркасная основа.³⁸ Текстовый блок может строиться в несколько колонок. Также отличительной чертой принципов верстки стала универсальность. Начинают создаваться шаблоны или сетки, для упорядоченности и ускорения процессов создания макетов. Верстка часто становится ассиметричной, порой напоминает газетную, начинает использоваться флаговый набор. Конструктивисты обращаются к гротесковым шрифтам. Обложка строится по тем же принципам, что и внутренняя структура печатного издания. Она нередко построена на шрифтовой композиции с использованием приемов плаката, также появляются эксперименты с объемными начертаниями. Яркий пример того обложка четвертого номера журнала «Музыкальная Новь. Журнал музыкального искусства.» в оформлении Любови Поповой.

Одной из выразительных особенностей конструктивистской книги стал регистр, он позволял рационально распределить материал. Например, в сборнике В. Маяковского

³⁶ Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство - XXI век, 2008

³⁷ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М. : Б. и., 1995

³⁸ Лаврентьев А.Н., История дизайна, 2006, М. — 303 стр.

«Для голоса»³⁹ 1923 г. в оформлении Э. Лисицкого. Художник прорезал названия стихотворений с правой стороны страницы, таким образом упростил нахождение нужного стихотворения. Иллюстрации он смонтировал из элементов наборной кассы, вырубка-регистр, с наборными символами к каждому стихотворению, придала книге объем. Такой указатель является прообразом компьютерных интерфейсов, а данное издание стало эталоном полиграфической целесообразности, ясности и функционализма. Сейчас мы можем использовать форму индекса и регистр, как каркас для информационного содержания издания. *«Мои страницы сопровождают стихотворения [в книге "Для голоса"] так же, как рояль, который аккомпанирует скрипке. Как и поэт, строящий здание на единстве мысли и звука, я хотел добиться единства стихотворения и элементов типографики».*

Эль Лисицкий

В первой половине XX века выходит много периодических изданий. Они создавались с целью формирования нового сознания у человека.⁴⁰ Это были научно-популярные, женские и пропагандистские журналы, такие как: «ЛЕФ», «Работница», «Наука и техника», «Искусство трудящимся», «Музыка массам», «Рабочий театр».

С 1930 года начинает выпускаться ежемесячный иллюстрированный журнал «СССР на стройке». Оформление изданий занимались Александр Родченко, Варвара Степанова и Эль Лисицкий. В журнале ярко выражено стремление к совмещению экспериментальности и утилитарности. Журнал печатался без полей, в нем появляются вкладки, вклеиваются плакаты, вшиваются тетради. Он оформлен фотографиями, часто используется фотомонтаж, изображения множатся и переворачиваются. Первенство активного внедрения фотографических изображений в визуальные коммуникации принадлежит именно конструктивистам. Появляется инфографика и схемы. Для журнала была разработана сетка, которая в дальнейшем использовалась для всех номеров. Задачей журнала было максимально информативно изложить материал при помощи фотографии. Акцент был сделан на изображениях и способах их подачи, нежели на текстовом содержании. Обложка была выполнена в два цвета и ее цвет менялся от номера к номеру, но шаблон оставался прежним. Обложка состояла из шрифтовой композиции: заголовка и номер журнала, ничего лишнего. Формат приближался к А3 размеру. Версии журнала выходили на нескольких языках и были ориентированы на международную аудиторию. Различные номера добавляли свои индивидуальные особенности, один выпуск был завернут в кусок ткани стратостата «СССР-1», к другому была приложена грампластинка, следующий имел обложку из алюминиевой фольги. В 1936 году вышел номер, оформленный с использованием сусального золота. Данный журнал стал образцом нового подхода к визуальному оформлению и стал предшественником журнала «Life». Благодаря опыту конструктивистов мы можем обратить внимание на идеи подачи информации и создать утилитарное издание с индивидуальным подходом.

³⁹ *Маяковский, В.* Для голоса / Владимир Маяковский. Конструктор книги Эль Лисицкий. - Берлин; Р.С.Ф.С.Р.: Госиздат, 1923. - 61 с.; 19x13,4 см.

⁴⁰ *Рожнова О. И.* История журнального дизайна. М.: ИД «Университетская книга», 2009

Конструктивизм разработал новые принципы в графике, оформлении печатных изданий, фотографии и архитектуре.⁴¹ Они зародили концепцию единой структуры и наличие каркаса у композиции. Конструктивизм оказал влияние на развитие графических традиций в стиле Баухауз, а также в интернациональном стиле. Многие идеи и приёмы, предложенные конструктивистами, продолжают работать и в нынешнее время, и за счёт симбиоза авангардности и функциональности остаются актуальными. Структурирование текста, акциденция основных моментов, отсутствие нефункциональных элементов необходимы для быстрой идентификации и усвоения информации, которая столь важна в современном мире, где очень большой поток информации и важна скорость ее усвоения. Обращение к ценностям конструктивизма способно обеспечить решение данной проблемы, избежав монотонности и строгости визуальных коммуникаций.

⁴¹ *Лаврентьев А.Н.*, История дизайна, 2006, М. — 303 стр.

1.5. Баухауз — новое видение. Конструкция как художественный принцип.

Проблему процесса стандартизации печатных изданий и ее исследования можно проследить на примере школы промышленного дизайна Bauhaus.⁴² Именно в ней особенно ярко прослеживается идея комплексного подхода и функциональности в создании дизайн продукции. Функционализм — это идеологическая программа, где практическая форма вещей является одной из содержательных стратегий. Объект имеет возможность на воспроизведение при наличии идеальной структуры и единства идеи и формы.⁴³

Школа Bauhaus была основана в 1919 г. в Веймаре. Вальтер Гропиус объединил Великогерцогскую высшую школу изящных искусств в Веймаре и Великогерцогскую школу художественных ремесел.⁴⁴

Вальтер Гропиус, директор школы, был последовательным адептом школы Werkbund, также он работал на П.Беренса в компании AEG. Именно при нем формируются основные идеи Bauhaus. В представлении концепции школы, форма в первую очередь, должна относиться к его предполагаемой функции или цели. Так же ее принципы базируются на минимализме и ясности концепции.⁴⁵ Многие идеи связаны с практикой и традициями доктрины «Движения искусств и ремесел».⁴⁶

На Вальтера Гропиуса оказывали влияние идеи Д. Рескина и У. Морриса о «естественной красоте» природы, о нерасчлененности искусства и ремесла. Еще во время Чарльза Рени Макентоша начинает развиваться идея минималистичности и функциональности. К 20 веку это направление начинает утверждаться и развиваться. А в 60-е годы влияние Bauhaus стало тотальным. В пособиях Иттена по колористике и композициях цвет используется функционально, он помогает воздействовать на зрителя, усиливать или ослабевать композицию. Также в школе Bauhaus⁴⁷ были разработаны шрифты и идеи новой типографики.

Русский конструктивизм оказал большое влияние на формирование графической эстетики Баухауза. Из законов конструктивизма в Bauhaus зарождаются идеи построение модульных сеток, которые в дальнейшем будут применяться в организации современных печатных изданий.

⁴² *Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935.*

⁴³ *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.*

⁴⁴ *Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин Х. Д., Джослит Дэвид Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Maginem, 2015.*

⁴⁵ *Лаврентьев А.Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2007.*

⁴⁶ *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.*

⁴⁷ *Иттен И. Искусство цвета. — М.: Д. Аронов, 2000*

Среди педагогов в Bauhaus были конструктивисты Василий Кандинский и Эль Лисицкий. Одной из важнейших теоретических работ того времени стала книга Василия Кандинский «Точка и линия на плоскости»⁴⁸, изданная в 1926 г. в Мюнхене в серии книг Баухауза. Она была адресована в первую очередь ученикам — студентам Баухауза.

Лисицкий был изобретателем конструктивистского графического языка. Он оформлял книги в геометрическом, упрощенном стиле. Его приемы активно использовались в типографских работах школы Bauhaus. В работе Лисицкого «Супрематический сказ про два квадрата» 1922 года геометрические формы становятся главными героями для передачи основного посыла, Лисицкий использует яркие контрасты форм и цвета, в противовес тяжелым квадратам вступают тонкие линии, которые служат направляющими или же рамами для изображения. Данная работа стала переходным этапом от супрематического к конструктивистскому визуальному языку. Она раскрывает принципы работы с абстрактными формами и демонстрирует создание ярких контрастов. В своей плакатной работе «Клином красным бей белых» Лисицкий применяет те же принципы с использованием геометрических форм. Именно его работы заложили традицию современного дизайна. А Советский авангард оказал значительное влияние на формирование визуального языка Баухауза.

Для типографики Баухауза характерны: шрифты без засечек, линейные, геометрические и абстрактные формы, простые и яркие цвета. Их макеты ясные, с наличием четкого посыла. Линия, форма и цвет имели главное значение. Все остальное было подвергнуто сокращению. Во многом на идеи школы повлияло эссе А. Лооса «Орнамент и преступление»⁴⁹, опубликованное в 1908 году, где автор отрицает использование орнаментальных форм в современном мире, поскольку они перестали быть средством его выражения.

В печатных изданиях активно используется фотография и эксперименты с ней. По средствам фотографии раскрывается «символический обмен».⁵⁰ Предмет рассматривается под новым ракурсом, открываются новые возможности техники, создается новый мир при помощи фотоаппарата.

Школа выпускала одноимённый журнал «Bauhaus» и серию «Bauhausbücher». С 1922 по 1935 год Веркбунтом издается Журнал «die Form». Журнал занимался решением задач дизайна для всех областей коммерческого и художественного творчества. Дизайн типографских обложек был в руках Йоста Шмидта.⁵¹ Они были выполнены по единому шаблону: верхняя часть состоит из шрифтовой композиции, в которой участвует название журнала, набранное гротескным шрифтом в красном цвете, а остальная информация более мелким кеглем в черном цвете; все набрано прописными графемами. Нижняя часть обложки состоит из черно-белой фотографии или работы, выполненной при помощи техники фотомонтажа. Все обложки имеют одну стилистику, узнаваемы и

⁴⁸ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 63–232.

⁴⁹ Лоос А. Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 144

⁵⁰ Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое. / Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016, вып. 3. С. 27-37.

⁵¹ URL: Bauhaus-Archiv (нем.). www.bauhaus.de. (дата обращения – 08.03.2021).

просты в изложении главной информации. В данном примере мы видим, как стандартизация издания ведет к его узнаваемости, и тем самым, делает индивидуальной.

В 1925 году Баухаус составил «*Katalog der Muster*», предназначенный для рекламы избранных продуктов из мастерских Баухауза. Каталог был составлен как собрание отдельных листов-вкладышей и поэтому мог быть расширен за счет включения дополнительных листов по мере необходимости. В этом мы наблюдаем рациональный подход к форме издания.⁵² Герберт Байер отвечал за дизайн каталога. Дизайн был сдержанный и емкий. Он был выполнен в черном и красном цветах на белом фоне. Каждому продукту Баухауса был посвящен отдельный лист с фактической, объективной фотографией, а также информацией о размерах, типе дизайна и соответствующих преимуществах. Краткость и минималистичность позволяет ускорить процесс прочтения и усвоения информации, а так же выделить главную мысль.

Так же Герберт Байер, студент, а после преподаватель школы Bauhaus в 1925 году разработал упрощенный, геометризованный шрифт *Universalschrift*, без разделения букв на прописные и строчные. Именно в Баухаусе типографы переосмыслили гротескные шрифты и сделали их популярными. Сегодня многие дизайнеры продолжают использовать гарнитуры, разработанные в то время, так как они до сих пор выглядят современными, актуальными, удобочитаемым и уравновешенным.

⁵³

В школе Баухауз Гропиус подготовил мастеров типографики. Здесь зародилось понятие «новая типографика», которое появляется впервые в эссе Л. Мохой-Надь «*Новая типографика*» в 1923 году. В данной работе типографика рассматривалась, как продукт современного мировоззрения.⁵⁴ Появление данного феномена было связано ростом массовой культуры. Предельная ясность стала нужна современному человеку, так как он стал перегружен большим количеством разнообразной печатной продукции. Поэтому стала востребована экономия выразительных средств.⁵⁵ Новая типографика отличалась от прежней тем, что она впервые пытается конструировать внешнюю форму, исходя из функций текста.⁵⁶

⁵²URL: <https://www.bauhauskooperation.de/> (дата обращения – 09.03.2021).

⁵³ Klee P. *The Thinking Eye*. — London, 1964. — P. 17—35

⁵⁴ Вацук О. - Швейцарская школа графического дизайна становление и развитие интернационального стиля типографики// Искусствознание. - 2012. - № 1/2.

⁵⁵ Чихольд Ян. *Новая типографика*. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011

⁵⁶ Чихольд Ян. *Новая типографика*. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011

1.6. «Новая типографика» Ян Чихольд. Проблема стандартизации печатных изданий.

Идеи Bauhaus динамично распространялись. Графический дизайн, созданный в этот период, был объяснен и продемонстрирован полиграфистам и дизайнерам в различных письменных и дизайнерских материалах. В данных работах художники старались разработать унифицированные художественные принципы. Одной из проблем в оформлении печатного издания была его стандартизация, создание целостного подхода и единообразия издания. Так же в это время развиваются международные отношения и коммерческие проекты. Что требует особенного подхода к изданию.

В 1925 году с участниками Bauhaus знакомится Ян Чихольд. В октябре 1925 года он издает брошюра «*Элементарная типографика*»⁵⁷ А 1928 издает свою одноименную книгу, в которой излагает принципы новой типографики. *Die Neue Typographie* была одним из ключевых текстов современного дизайна, — книге раскрывался замысел конструктивистских идей и новых технологий печати, но еще и потому, что это было руководство для практикующих дизайнеров. В данной работе Чихольд формулирует четкие правила оформления печатных материалов. Книга делится на два раздела: «Развитие и сущность новой типографики» и «Основные категории типографики».⁵⁸ В некоторых главах содержатся практические указания по верстке: сочетания шрифтов, выбор размера издания и сочетания цветов. Его систематическая методология подчеркивала контраст размеров, ширины и веса шрифта. Чихольд использует пустое пространство и пространственные интервалы в качестве элементов дизайна для разделения и организации материала. Он включил только те элементы, которые были важны для содержания и структуры страницы. Также он настаивает на логичном членении текста с помощью разных размеров, плотности, расположения и цвета. Как основные цвета — рассматривает белый, черный и красный. Новая типографика сознательно использует выразительные возможности белого пространства, раньше считавшегося фоном. Белые участки бумаги становятся равноценными элементами композиции. Благодаря пустому пространству бумаги, текст лучше читается, и эстетическое воздействие увеличивается. А также, ключевая идея книги — это процесс стандартизации.⁵⁹

Из шрифтов Ян Чихольд выделяет рубленый шрифт, так как он помогает сосредоточиться на сути, как пример шрифт Futura. Автор рекомендует ограничиваться небольшим количеством кеглей шрифта, а также использовать их значительные различия. В новой типографике преобладает асимметрия, так как ее визуальное воздействие сильнее симметричных форм. Чихольд пишет о возможностях контраста,

⁵⁷ Ващук О. - Швейцарская школа графического дизайна становление и развитие интернационального стиля типографики// Искусствознание. - 2012. - № 1/2.

⁵⁸ Ващук О.А. Концепция новой типографики в трудах Я.Чихольда Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 372-398

⁵⁹ Ващук О.А. Концепция новой типографики в трудах Я.Чихольда Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 372-398.

которые создают визуально убедительное оформление. В качестве иллюстраций настаивает на использование фотографии. Также предлагает свести формы к основным геометрическим фигурам.

«Новая типографика» Яна Чихольда создала новые стандарты печатных изданий, многие из которых стали основой «интернационального стиля». Данная работа предлагает ряд правил и шаблонов к использованию. В ней Яна Чихольд систематизировал движение с доступными руководящими принципами. Этот способ работы можно адаптировать к огромному количеству печатной продукции, от визитных карточек и брошюр до журналов, книг и рекламы. Использование Чихольдом шрифта без засечек, сформировало графический дизайн, полиграфию и типографскую индустрию в том виде, в каком мы ее знаем. Данная книга поможет создать функциональный дизайн, использующий самые простые средства; включать только те элементы, которые важны для содержания и структуры страницы.

Результатом появления данной книги является то, что многие дизайнеры в Европе и во всем мире приняли этот новый подход в графическом дизайне и начали его использовать. Принципы, описанные Я. Чихольдом, используются до сих пор. Рассмотрев принципы подхода в печатных изданиях школы Bauhaus, нужно отметить важные особенности: создание внешних и внутренних закономерностей, системность, создание шаблонов, построение модульных сеток, а также комплексный подход в периодических изданиях. Для швейцарской школы деталь — часть целого, что рождает особую концепцию и новый подход в проектировании, построенный на конструкции и взаимодействии элементов. Пустые участки бумаги становятся неотъемлемыми участниками композиции, — создают контраст в отношении с запечатанным. Были рассмотрены основные идеи книги «Новая типографика», в них представлены преимущества новых принципов типографики в ключе процесса стандартизации. Данные принципы применимы и в современной организации пространства печатных изданий. Важно обратить внимание на первостепенное положение системной идеологии искусства XX века — «Идеалистическая чистота внутреннего содержания и ее абсолютная абстрактность».⁶⁰

⁶⁰Васильева 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.

ГЛАВА II

ВИЗУАЛЬНАЯ СИСТЕМА ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

2.1. Швейцарская школа и фотография.

В 1930-1940 годы происходит формирование общности графических приемов, которые основываются на принципах Баухауза, новой типографики и модернизма. Идеи швейцарской школы заключаются в тотальности распространения приемов, что будет способствовать становлению интернационального стиля в графике. Дизайн становится универсальным и упорядоченным. Оформление основывается на чистой геометрии и абстракции.⁶¹ Основные принципы — это чистота, читабельность и объективность. Визуальный язык интернационального стиля заключается в точности и равновесии композиции. К 1950-м годам новый графический дизайн в Швейцарии приобретет международную репутацию.⁶² Нам важно исследовать подход к оформлению печатных изданий данного направления, ведь именно в нем происходит формирование системного и выработанного подхода к проектированию. Стоит рассмотреть принципы и методы работы дизайнеров данной школы, чтобы понять структуру ведения работы и выработать свой алгоритм.

Швейцарские дизайнеры, такие как Карл Герстнер, Йозеф Мюллер-Брокманн, Эмиль Рудер, Армин Хофманн и Макс Билл были новаторами данного направления.⁶³ Они разработали новые подходы, что позже стало называться «швейцарская типографика», которая являлась чистым, спроектированным стилем. Историк дизайна Ф. Меггс называет это явление «движением Швейцарского дизайна»⁶⁴.

Для швейцарской типографики характерны: использование шрифтов без засечек, минимизирование количества гарнитур в одной работе, доминирование таких гротесков, как Helvetica, Univers, асимметричный макет, флаговый набор, выравнивание текстового блока по левой стороне, иерархическое структурирование информации, систематическая сетка для организации изображений и текста на странице,

⁶¹ Официальная интернет-страница музея музея дизайна Цюриха [Electronic resource]. URL: <http://www.museum-gestaltung.ch/> (дата обращения: 13.03.2021).

⁶² Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018.

⁶³ Spencer H. Pioneers of Modern Typography. – L.: Lund Humphiers, 1990. – 160 p

⁶⁴ Meggs P.B. A History of Graphic Design / Philip B. Meggs. – 3rd ed. – N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998. – 592 p.

использование фотографии вместо иллюстраций.⁶⁵ Эти принципы помогли данному направлению обрести свою популярность и распространиться во многих странах.⁶⁶

Ключевой фигурой интернационального стиля по праву считается Макс Билл. Для его работ характерна предельная чистота, ясность формы и точные пропорции. Использует Макс Билл открытые цвета, геометрические фигуры и создает динамичные композиции, развивает стиль искусства, который определяет, как «*Konkrete Kunst*» (конкретное искусство).⁶⁷ Это направление стремится к надличностному и универсальному, но в то же время зарождает индивидуальное. Произведения конкретного искусства в своей завершенной стадии являлись эталонами меры порядка и гармонии.⁶⁸ Конкретное искусство отстаивало концепцию сходную с программой нового искусства и нового формообразования. А так же с тезисом Кандинского «Форма – это выражение внутреннего содержания»⁶⁹, который он провозглашает в статье «К вопросу о форме», опубликованной на страницах альманаха «Синий всадник». В 1944 году в Кунстхалле Базеля происходит выставка «Конкретное искусство», которая стала важным событием для Швейцарского дизайна и искусства. Плакат для выставки создает сам Макс Билл. Он впервые применяет новый шрифт *Architype Bill*, — стилизация под латиницу древних греков. Построение плаката опирается на принципы пифагорейской философии, такие как учение о числе и гармонике. Особое внимание уделяется на отношения форм. Макс Билл создал свою концепцию математического модуля,⁷⁰ мышления в искусстве⁷¹, которая легла в основу категории идеальной вещи. Существование идеальной вещи, идеального предмета, идеального прототипа есть основание для их последующего воспроизведения, в стратегии типового серийного дизайна, обозначенного Айхером и Биллом.⁷²

⁶⁵ *Tschichold J. Elementare Typographie*// Burke C. *Active literature: Jan Tschichold and New Typography* L. Hyphen Press, 2007. P.312

⁶⁶ *Лантев В.В.* Типографика: порядок и хаос. М.: Аватар, 2008.

⁶⁷ *Bill M. Über konkrete Kunst // Das Werk.* – 1959. – Н. 8. – S. 253.

⁶⁸ *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.

⁶⁹ *Кандинский В.* К вопросу о форме // *Кандинский В. Избранные труды по теории искусства.* Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 212.

⁷⁰ *Bill M. Form, Funktion, Schönheit // Bill M. and Maldonado T. Max Bill.* Buenos Aires: Editorial Nueva Vision, 1955. P. 15-25.

⁷¹ *Ващук О.А.* Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. – 304 с

⁷² *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.

Визуальная система, созданная Максом Биллом, в последствии становится главной для Интернационального стиля. В 1953—1957 годах Макс Билл был ректором Ульмской школы дизайна, в основу концепции которой легла идея универсальной системы.⁷³

В 1967 году вышла книга Эмиля Рудера «Типографика».⁷⁴ Она была издана на трёх языках (немецком, английском и французском), состояла из конспектов лекций, которые он читал в Базеле в высшей школе ремёсел. Данная книга отличается тематической структурой и философским подходом. При помощи визуальных примеров Эмиль Рудер объединил историю и теорию с практическими техниками и методами. Он представлял типографику, в концепции целостного мира. В своих работах он уделяет большое внимание соотношениям белого и черного, формам и свободному пространству. Для Рудера контрформа имеет не менее важное значение и является значимым элементом композиции. В 1950 годы Эмиль Рудер вместе с Адрианом Фрутигером участвуют в создании шрифта Univers. В 1961 году, используя данный шрифт, он делает серию обложек для журнала *Typographische Monatsblätter*. В них сочетаются различные размеры, начертания и наклоны шрифта. В дальнейшем большую часть работ Эмиль Рудер будет создавать с участием именно этого шрифта, который, как и Helvetica, имеет нейтральный характер и удобен в использовании для дизайна различных сфер.

В Швейцарской типографике развивается и растёт роль модульной сетки. Модульная сетка организует информацию внутри макетов и создает каркас, упрощает, ускоряет и организует работу дизайнеров. Так же она создает единый стиль и структурирует информацию. С ее помощью проще добавлять новые элементы или выравнивать их.⁷⁵ Зритель же может быстрее воспринимать информацию, так как она упорядочена и ему проще в ней ориентироваться. Сетка — огромный вклад в современный типографский дизайн.⁷⁶ На данный момент модульные сетки — это неотъемлемый инструмент в веб-дизайне. С ее помощью возможно адаптировать дизайн под различные форматы устройств и различные носители.

Важное условие для модульной сетки — это её простота. Сетка является основой композиции. Использование сетки⁷⁷ подчеркивает флаговый набор, который Швейцарская школа применяет для явного разделения текста и движения в композиции. Чаще используется выравнивание по левому краю.

⁷³ 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

⁷⁴ Рудер Э. Типографика - М.: ЁЁ Медиа, 1982. - 472 с.

⁷⁵ Херлберт А. Сетка. Издательство Книга по Требованию, 2012. С. 94

⁷⁶ Timothy S. Making and Breaking the Grid. Rockport Publishers, 2017. P.240

⁷⁷ Tschichold J. Asymmetric Typography. – L.: Faber & Faber, 1967. – 94 p

Йозеф Мюллер-Брокманн, один из основателей швейцарского стиля, пишет книгу «*Grid Systems in Graphic Design*»⁷⁸, в которой излагает теорию о методах конструирования композиции при помощи модульной сетки. Данное издание можно считать неким пособием по использованию модульной системы. Йозеф Мюллер-Брокманн предлагает делить на информационные блоки изображения и графические элементы в иерархическом порядке. В зависимости от значимости задается размер или цветовой акцент, — возникает последовательность и структурированность работы.⁷⁹

Йозеф Мюллер-Брокманн возглавлял факультет графического дизайна, в 1960-е годы он стал профессором Высшей школы формообразования в Ульме. В 1958 году стал учредителем и редактором журнала «*Neue Grafik*»⁸⁰ в Цюрихе, который способствовал распространению коллективной культуры через создание международной дискуссионной площадки. В аспектах журнала он хотел отразить принципы новой типографики, а также важность информационной составляющей. Журнал возник в результате встреч и дискуссий между четырьмя уважаемыми швейцарскими дизайнерами, разделявшие схожие взгляды на дизайн: Йозеф Мюллер-Брокманн, Ханс Нойбург, Карло Виварелли и Ричард Пол Лозе. Графическое оформление журнала отражало принципы визуальной коммуникации, основанной на структуре информации и математической ясности, которая строится на балансе и напряжении между формой и цветом. Формат данного журнала стремился к квадрату и составлял 248 на 279 мм. В верхней части обложки было набрано название журнала на трех языках с выключкой влево. Подзаголовок гласил: «*Международное обозрение графического дизайна и смежных вопросов*».⁸¹ Во всем журнале соблюдалась строгая четырехколонная модульная сетка, которая была разработана Карло Виварелли. Данная сетка была также представлена в верстке обложки журнала и акцентировала внимание на «сквозное» проектирование издания, которое делает издание единым и сохраняет целостность картинки всего журнала.

Мастера интернационального стиля заставляли читателя именно читать обложку, а не рассматривать оформление. В это время были характерны шрифтовые обложки для таких журналов, как «*Die neue gesellschaft*», «*Design Science*», «*Ulm*». Изображения в журнале занимали одну или две колонки. Часто выбирались полутоновые иллюстрации. Также в качестве иллюстраций швейцарские дизайнеры использовали фотографии и фотомонтаж. Издание «*Neue Grafik*» было наполнено фотографиями, которые становятся отличительным элементом современного графического дизайна.

⁷⁸ Müller-Brockmann J. *Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers*, 2001.

⁷⁹ Müller-Brockmann J. *A History of Visual Communication / Josef Müller-Brockmann*. – Zurich: A. Niggli, 1971. P. 281

⁸⁰ *Neue Grafik: New Graphic Design: Graphisme Actuel/1958-1965/ Edited by Lars Mülle*

⁸¹ Вацук О.А. Интернациональный стиль графического дизайна в зеркале журнала «*Neue grafik*» (1958-1965) // *Искусствознание*. – 2012

Швейцарский дизайн и массовое распространение фотографии появляются одновременно.⁸² Камера и плёнка стали доступнее. Дизайнеры стали чаще использовать работы фотографов в своих макетах. Часто применялись концептуальные снимки. Экспериментами с фотографией занимались такие авангардные художники как, А. Родченко, Э. Лисицкий, Л. Мохой-Надь и А. Штанковски. Они же сильно повлияли на использование фотографии в качестве нового визуального метода. В это время развивается Дюссельдорфская⁸³ школа фотографии, появляется феномен «новая фотография».⁸⁴

Иллюстрация может восприниматься как субъективное видение художника, фотография же является правдой. Механический глаз фотокамеры служит гарантом «невмешательства» автора в порядок объективной реальности. Э. Шайдеггер, автор статьи «*Фотография и рекламный дизайн*», высказывается о преимуществах документальной фотографии. Шайдеггер пишет о том, что в отличие от рисованной иллюстрации, фотоснимок обладает документальной достоверностью, безусловной объективностью и реалистичностью, а также возможностью быстрого восприятия. По мнению Мохой-Надя, объективность фотографии освобождает читателя от давления авторской субъективности и погружает его в процесс составления собственного мнения.⁸⁵ Ян Чихольд развивает идею отказа от иллюстраций в пользу использования фотографии.⁸⁶ Фотография может нести несколько функций, помимо того, что она может являться иллюстрацией к тексту, она может выступать как носитель информации. Фотографическое изображение яснее нежели иллюстративное.⁸⁷

Ян Чихольд считал, что изобретение фотографии — переломный момент в истории классического искусства. По мнению автора фотография дала возможность живописи развиваться в сторону цвета и освободиться от фактора предметности.⁸⁸

⁸² *Васильева Е.* Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3.

⁸³ *Васильева Е.* Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3.

⁸⁴ *Хан-Магомедов С. О.* Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) — Москва : Архитектура-С, 2007. — 520 с

⁸⁵ *Jobling P.* Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800. — N. Y.: ManchesterUniversity Press, 1996. — 288 p.

⁸⁶ *Tschichold J.* What is New Typography and what are its Aims? // *Burke C.* Active Literature: JanTschichold and New Typography.—Pp. 314–317.

⁸⁷ *Иттен, Иоханнес* Мой форкурс в Баухаусе и других школах / - Изд. 4-е, испр.- Москва: Изд. Д. Аронов, 2011 - 135 с.

⁸⁸ *Васильева Е.* Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем //Международный журнал исследований культуры. 2017. No 1 (26).

В своих киноплакатах 1927 года он использует черно-белые фотографии, поданные в конструктивистской манере. Например, Бастер Китон фильмы: «Генерал», «Брюки», «Дама без вуали», «Восточный экспресс» и другие.

Герберт Маттер был родоначальником швейцарского фотомонтажа. В своих плакатах он использовал методы фотомонтажа и коллажа, а также динамическое изменение масштаба, большие изображения крупным планом, очень высокие и низкие точки обзора и очень жесткую обрезку изображений. Он применяет технику ретуширования при помощи аэрографа в своих работах для туристических баз Энгельберга и для горнолыжного курорта «Понтрезина». Вырезал, копировал и помещал изображения на плакат, синтезируя его с типографикой. Фотография и текст взаимодействуют в его плакатах. Они находятся в едином движении, создавая целостную динамическую композицию. Фотография задает направление в плакате, поворот головы на снимке может задавать диагональ или силовую линию композиции, которая поддерживается информационным текстом, расположенным в том же направлении. Вырезки при помощи фотомонтажа создают контраст, зачастую он располагает крупное изображение на переднем плане, а мелкие фигуры на заднем. Горнолыжники и информация словно движутся по листу. Частое включение красного цвета в поддержку флага Швейцарии.

Фотография сыграла заметную роль и в работе Армина Хофманна, преподававшего в *Schule für Gestaltung* в Базеле, где он учил своих студентов быть более свободными и игривыми, используя сеточные системы в дизайне. Многие из его учеников стали лидерами в области дизайна, включая Вольфганга Вайннгарта, дизайнера более позднего движения швейцарского панка. Большую часть своей карьеры Армин Хофманн создавал плакаты, в частности для театра *Basel Stadt*. Он считал плакаты одной из самых эффективных форм коммуникации. В своих работах он создавал контраст и напряжение между формами. Один из его самых известных плакатов — это плакат 1959 года для уличной постановки «*Giselle*». Фотография в данном плакате с мягкими полутонами, контрастирует с черным фоном плаката. Фигура создает скорее движение, нежели присутствие человеческой фигуры. Мы не видим лица танцовщицы, она воспринимается неким абстрактным образом. В данном плакате особенно прослеживается значение единства образа и типографики.

В некоторых своих плакатах Армин Хофманн применяет прямоугольную рамку для обновления расписания мероприятий, что подчеркивает его экономический подход к представлению информации. Данный приём позволяет театру использовать один плакат в течение всего сезона.

Швейцарская школа привнесла новые стандарты оформления в графическом дизайне, которые используются по сей день. Для современного общества массового потребления, где интернациональные связи налажены, степень важности подачи информации остается прежней. Печатная технология коммуникативного проектирования, вытесняется новой — электронной. Цифровые устройства позволяют работать с большими массивами информации, но поток информации все равно растет и требует его грамотного освещения. Вопрос структурирования информации для ее быстрого усвоения, а так же для охвата большей аудитории остается. Многие принципы швейцарской школы мы можем использовать и сейчас, поскольку в них заложены основные идеи системного подхода и целостности произведения, такие

например как взаимодействие внутреннего смысла и внешней формы, феномен идеи и концепта вещи, создание идеальной формы. Так же стоит отметить, что такое направление в дизайне как flat-design, которое широко используется в создании операционных систем и интерфейсов программ, во многом переяло принципы интернационального стиля. Один из примеров продукция компании Apple.

2.2. Феномен «Новая волна». Проблема индивидуальности, случайности и естественности эксперимента. Вольфганг Вайнгард.

Типографика продолжала развиваться, но постепенно ее вектор стал меняться, в связи с кризисом швейцарской типографики, а также возникшей проблемы недостаточности индивидуальных проявлений дизайнера. Швейцарская типографика разработала строгий и универсальный стиль. Он имел коммерческое направление, типический, серийный и монотонный характер.⁸⁹ Наступает новое время и новые потребности, среди которых свобода самовыражения и подчеркнутая индивидуальность. На смену интернациональному единообразию приходят протестные движения. Музыка, кино и искусство приобретают бунтарский характер и не приемлют шаблонных решений. Кроме того, происходит технический прогресс, который повлек за собой жажду экспериментов. Для решения данных задач приходит новое направление в дизайне.

В 1970 — 1980-е годы наступает новый этап развитие швейцарской школы графического дизайна, который получил название — типографика «новой волны». В начале 1970-х годов кризис модернизма, который подтолкнул к переосмыслению принципов в типографике и спровоцировал поиск новых творческих путей.

Типографам того времени не хватало свободы творческого самовыражения. Вольфганг Вайнгард, ученик Э. Рудера и А. Хофманна, стал реформатором системы швейцарского дизайна. Для его работ характерны экспрессия и неординарность, которые рождали новые подходы в дизайн графике. Он развивал идею эксперимента в типографике. В. Вайнгард становится ключевой фигурой в зарождении «новой волны». У него появятся последователи и ученики, в их числе Д. Фридманом, Э. Грейман и В. Кунцем.

Эволюция швейцарской школы графического дизайна и смена ее ориентиров во многом сложилась благодаря развитию компьютерных технологий.⁹⁰ У дизайнеров появились новые возможности и характер работ сильно изменился. Такое явление как развитие фотонабора отразилось на работах Вайнгард, он использовал его возможности, ведущие к свободной типографике.⁹¹ Вайнгард исследовал границы удобочитаемости, менял межбуквенные и межстрочные расстояния, сочетал различные шрифты и кегли, использовал подчеркивание.

Так как Вольфганг Вайнгард был учеником основоположников новой типографики, он хорошо был знаком с ее принципами и правилами. Но у него сложилось мнение, что ценности классической швейцарской типографики устарели. С одной стороны он стал разрушать заложенные в ней традиции, с другой стороны он

⁸⁹ *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.

⁹⁰ *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. –М.: Акад. про-ект; Фонд «Мир», 2005. – С. 476.

⁹¹ *Weingart W.* Typography: My Way to Typography. – P. 59.

пользовался базой этой школы, деформируя ее и развивая в другом направлении.⁹² Швейцарская типографика служила для него отправной точкой. Например, он искажал сетку, сохраняя ее модульность и используя фрагментарно.⁹³ Он применял блочные элементы, но его композиции были не закономерными, а скорее хаотичными. Он использовал такие шрифтовые гарнитуры, как *Akzidenz Gro-tesk* и *Univers*, которые были базовыми шрифтами интернационального стиля. В 1972 Вольфганг Вайнгарт разрабатывает серию обложек для журнала "*Typografische Monatsblätter*"⁹⁴ связанных между собой. В них типографика оживает, становится динамичной и экспрессивной. В оформлении обложки журнала (#12), Вольфганг Вайнгарт использовал крупные заливки серым, они поддерживают ступенчатую верстку текста, таким образом акцентирую на нем внимание, словно выделение. Текст и фон находятся в взаимодействии друг с другом и являются некой вывороткой. Композиция построена по сетке, но она непрозрачна, не считывается с первого взгляда. Контраст между кеглями несильный, часто используется жирное начертание.⁹⁵ Номер журнала выделен крупным шрифтом и доминирует в композиции. Весь плакат построен на градиентах черного, что свойственно для типографики «новой волны».

На данном примере мы видим, как при помощи печатного носителя можно доносить инновационные идеи и новые подходы в дизайне. Так же мы обращаем внимание, что графический лист становится более насыщенным и разнообразным. Эмоциональная выразительность графической формы и индивидуальность выходят на первый план.

Вольфганг Вайнгарт старался развить образный потенциал типографики, он расширял графические качества типографики, стараясь сохранить при этом ее значение. Он был настроен против стандартизации и порой совмещал несовместимое. Композиция в его работах не имеет четкого центра, ее границы размыты. Вольфганг Вайнгарт допускает типографические эксперименты, которые двигались в сторону семантических, синтаксических и прагматических функций типографики. Он начинает направлять типографику в сторону графического дизайна.⁹⁶ Вейнгарт считает, что определенные графические модификации шрифта могут усилить значение информационного посыла. Здесь вступает в действие семантическая функция типографики, которая может вдохновить и обратить внимание зрителя на суть обращения. Направление, в котором работал Вольфганг Вайнгарт, обозначают также

⁹² Кричевский В.Г. Типографика в терминах и образах. –М.:Слово, 2000. – С. 34

⁹³ Meggs P.V., op. cit., p. 432.

⁹⁴ [Electronic resource]. URL: <http://www.tm-research-archive.ch/> (Дата обращения:14.04.2021)

⁹⁵ Лантев В. В. Швейцарский панк либо типографика «новой волны» // ПРО100 дизайн. — СПб., 2005. — № 2 (17)

⁹⁶ Tam K. Wolfgang Weingart's Typographic Landscape [Electronic resource]. URL:<http://keithtam.net/writings/ww/ww.html> (дата обращения: 13.04.2021)

«швейцарским панком». Для него характерен беспорядок и деконструкция, приоритет отдается свободному самовыражению, концептуальному мышлению и темпераменту.

В ходе эксперимента с новыми ресурсами и использования потенциала металлического набора, рождаются определенные шаблоны и клише, такие, например, как выворотка, блочные заливки, подчеркивание, неравномерная разрядка и вариации с интерлиньяжем. Графика «Новой волны» отличается многослойностью, наслоением изображений и шрифтов, что отсылает нас к коллажам и фотомонтажу движения ДАДА. Данный прием мы можем наблюдать в работе *Типографский процесс, № 4. Или афиша KunstKredi* Вольфганга Вайнгарда, где на афишу словно наклеены обрывки изображения. Слои дают эффект объемности и глубины произведения, воспроизводят многоуровневость, словно раздвигают границы изображения и создают новое измерение. Помимо многослойности, мы видим идею рваности, заимствованную из дадаизма, пунктирные линии, стрелки и хаотичные движения композиции. Но в отличие от ДАДА, данное движение не пыталось внести идею бессмысленности происходящего, оно скорее хотело подчеркнуть индивидуальность художника и эмоциональное восприятие произведений, для которых был создан дизайн. Так же можно наблюдать тенденцию использования цветных фотографий вместо черно-белых.

Во многом произведения представителей новой волны являются отражением современной эпохи. Дизайн находился под влиянием теории панка и постмодернистского языка, включающим в себя широкий спектр идеологий.⁹⁷ Он в значительной степени характеризуется продвижением личной свободы, и сосредоточен на громком жанре рок-музыки. В 1980–1990-е годы «Новая волна» швейцарского графического дизайнера распространилась в Европу, США и Японию.

Одним из учеников развивавших типографику «Новой волны» был Дэн Фридман.⁹⁸ Который создает постеры для *the Yale Symphony Orchestra*, при этом он растрирует изображение, использует шелкографию в печати, что подчеркивает фактуру изображения, в его плакате появляются пиктограммы, стрелки и активный контраст черного пятна. Его работам присуще игра и движение.

Современный графический дизайнер Дэвид Карсон также последователь движения «Новая волна». Был одним из революционеров в области графического дизайна в Америке в 1990-е годы. Его работы можно увидеть в журналах: *Self and Musician*, *Transworld Skateboarding*, *Beach Culture*, а затем *Ray Gun*.⁹⁹ Молодежный журнал «*Ray Gun*» (1995 г.) стал пространством для исследования шрифтовых форм. В отличие от идеи единообразности и унификации в швейцарской типографике, страницы данного журнала были уникальны и верстались в индивидуальном порядке. Основным приемом Дэвида Карсона было создание композиции, состоящей из беспорядка

⁹⁷ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. –СПб.: Алетейя, 1998. – С. 47.

⁹⁸ *Holt S.* Dan Friedman: The Design World's Favorite Enigma // *Graphic Design History*. – N. Y.: Allworth Press, 2001. – P. 200.

⁹⁹ *Вацук О.* Швейцарская школа графического дизайна. Новая волна и Вольфганг Вайнгард. СПб.: 2013

фотографий, накладывающихся друг на друга, порой появлялись размытые снимки, которые вместе собираются в единую картину.

Одно из достижений новой волны — это увеличенная кинетическая энергия в дизайне, которая развивалась благодаря экспериментам. Дизайнеры Новой волны, считали, что интуиция так же ценна, как и аналитические навыки в композиции. Происходит расчленение типографики для создания нового стиля, который нарушает регулярность правильного чтения, но все же оставляет связь и гармонию между элементами. Одной из идей состояла в том, что дисциплина и свобода могут взаимодействовать друг с другом и быть дополнением друг друга. Принципиально важно для нас, что в феномене «Новой волны» отразился подход базирующийся на интуиции, форма обрела функцию привлечения внимания.

2.5. Эйприл Грейман — медиа новатор. Проблема нелинейности и случайности.

В Америке быстрыми темпами происходит формирование графического дизайна «новой волны», и вместе с тем приобретает новые формы. С появлением компьютеров и графических редакторов, дизайнер получил новые возможности. Не все художники готовы были обратиться к новому потенциальному помощнику. Также в связи с техническим несовершенством, происходили различные технические ошибки и порой результат работы был непредсказуем и случаен. Таким образом родилась проблема случайных и нелинейных решений.¹⁰⁰

Основное влияние на решение данной проблемы в США оказала Эйприл Грейман,¹⁰¹ один из первых дизайнеров, принявших компьютерные технологии как инструмент дизайна, а также она была одним из основоположников стиля Новой волны в Америке. Новые технологии не пугали ее, а скорее вдохновляли на рождение оригинальных образов. Она радовалась сбоям в системе, использовала шумы, биты, сбивки и пикселизацию, как графический прием. Эйприл Грейман синтезировала человеческие способности со случайными компьютерными решениями.¹⁰² В итоге рождались новые текстуры, техногенные формы и аппликации. Опыты и исследования получили безграничные возможности.

Эйприл Грейман разработала свою концепцию, не требующую разъяснения поверхностных смыслов.¹⁰³ Она вступает в диалог со зрителем, давая возможность ему самому додумывать значение послания. Отказывается от договоренностей, основанных на сетке, использует набор шрифтов под разными углами и с разным весом, коллажи и несоответствующие интервалы букв. Она обрабатывала фотоизображения цифровыми методами и получала неожиданные результаты. Ее подход базировался на нелинейности и интуиции. Но при этом иррациональность и экспрессивность визуальных образов во многом была заимствована из опыта типографики ее учителя, Вольфганга Вайнгарта.¹⁰⁴ При помощи компьютера рождались новые образы, свободные от клише и шаблонов. Таким образом зарождался новый дизайн.

Эйприл Грейман направляет графический дизайн «Новой волны» к совершенно иным горизонтам — в виртуальную среду. Заимствует различные контексты, раскрывая их в новую сторону, соединяя действительность виртуального пространства с реальным. Грейман свела сложный многослойный стиль художников, таких как Роберт

¹⁰⁰ Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. — М.: Акад. про-ект; Фонд «Мир», 2005. — С. 476.

¹⁰¹ *April Greiman: Floating Ideas into Time and Space*, 1998

¹⁰² *Greiman A. Hybrid imagery: the fusion of technology and graphic design*. London: Architecture Design and Technology Press, 1990.

¹⁰³ *Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна*. — СПб.: Алетейя, 1998. — С. 47.

¹⁰⁴ *Вауцук О.А. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля*. — : Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. — 304 с

Раушенберг, и эстетику типографики Новой волны со свежими возможностями компьютера.¹⁰⁵

Эйприл Грейман оказала большое влияние на фотохудожника Джейми Оджерс, с которым познакомилась в Институте искусств в Валенсии. В 1977 вместе они разработали знаменитый плакат Cal Arts, который стал иконой стиля Калифорнийской Новой Волны.¹⁰⁶ Вышеупомянутый плакат напоминает космическое пространство, в котором все элементы парят в невесомости и не подчинены земным правилам. На черном фоне собрана композиция по принципу аппликации, типографика и элементы выполнены яркими цветами и контрастируют с фоном. На плакате словно вклеена фотокарточка полоройд, что отражает дух времени.

Данный пример демонстрирует актуальность работ Эйприл Грейман, ее стремление к современным движениям и решениям, к соединению различных техник и освобождение графических образов от линейности.

В 1986 году она оформила Design Quarterly (№ 133). Технически ее выпуск совсем не походил на журнал. Это был раскладывающийся плакат высотой 3 фута с изображением ее обнаженного тела и множество графических символов под заголовком «Имеет ли это смысл?».¹⁰⁷ Композицию можно рассматривать в разных направлениях, она словно не имеет четкого ориентира. Может быть горизонтальной или вертикальной, все символы и изображения не поддаются законам, рождается нелинейный порядок. Свободная организация материала становится одной из ее ключевых особенностей формообразования.

Появилась новая позиция о смыслах, она заключалась в том, что что-либо имеет смысл, если вы придадите ему смысл.¹⁰⁸ Возникает новое представление о случайности и нелинейности. Произошел первый шаг к цифровой трансформации графического дизайна. Художник получил возможность свободно комбинировать репертуар прошлого и настоящего и достигать полной поливариантности. Яркие цвета, игра противоречий и свежесть визуальных решений сохраняет новизну и непосредственность работ.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Greiman A. [Hybrid Imagery: The Fusion of Technology and Graphic Design](#). – P. 10–11.

¹⁰⁶ Meggs P.V., op. cit., p. 439.

¹⁰⁷ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000.

¹⁰⁸ Делёз Ж. Что такое философия? –СПб.: Алетейя, 1998. –С. 222.

¹⁰⁹ Лантев В.В. Типографика: порядок и хаос.–С. 68.

ГЛАВА III

ГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВЕБ - ДИЗАЙНЕ И МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОЕКТОВ

3.1. Феномен веб-дизайна и его развития. Проблема реализации проектов в веб-среде.

За технологическим прорывом, возникновением компьютера и графических редакторов, последовала доступность интернета. К 1995 году интернет широко распространяется, им начинают пользоваться с персональных компьютеров. Он открывает новое пространство, требующее новых решений. Так появляется проблема реализации идей в веб-среде.

По началу, веб-ресурсы представляют собой страницы с текстовой информацией. Но в 2000-х начинают развиваться мультимедийные проекты и сайты. Они наполняются изображениями, аудиофайлами, начинает разрабатываться анимация. Веб-ресурсы становятся востребованными для сферы искусства. Информационно-коммуникационные технологий способствуют доминированию визуализации над текстуальной информацией.¹¹⁰ Проектирование в веб-дизайне предполагает новые носители — электронные; изображение проецируется при помощи экранов, но подход к типографики остается приближенным к принципам проектирования в печатной среде. В течении XX века формируются облик графического дизайна. И мультимедийное пространство обращается к визуальным стандартам, разработанным за данное время. Но в связи с новыми требованиями и новыми возможностями традиционные практики трансформируются и меняются.¹¹¹

Программное обеспечения расширило возможности дизайнеров. Стали доступные новые функции, такая как прозрачность элементов, или растягивать, сгибать, наклонять стало возможно специально, используя графические инструменты, в отличие от времен новой волны, когда данные эффекты рождались при помощи экспериментов или из-за системных ошибок компьютера. Отдельная отрасль графического дизайна — это анимация и возможность ее интеграции. Свою идею можно донести при помощи разнообразных возможностей. Коммуникативная среда находится в стадии постоянной трансформации, становится более противоречивой и динамичной. В последнее время анимация активно используется в веб-среде и является актуальным решением для создания графического образа и донесения визуальной информации.

¹¹⁰ *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004.

¹¹¹ *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу : текст и гипертекст // Чтение с листа, с экрана и "на слух" : опыт России и других стран: сб. матер. для руководителей программ по продвижению чтения. М.: РШБА, 2009.

На данный момент существуют различные направления в веб-дизайне, одно из современных направлений — адаптивный дизайн. Появление этого направления связано с популярностью мобильных устройств для выхода в интернет, а также вариативностью пропорций и размеров экранов цифровых носителей. Данное направление способствует более ясному визуальному отображению и построено на функциональных отношениях.¹¹² Дизайн страниц спроектирован так, что появляется возможность корректного отображения наполнения страницы на различных устройствах. При помощи технологических инноваций содержимое подстраивается динамически под различные размеры монитора или экрана. В данном дизайне применяется гибкий макет, основанный на сетке. Адаптивный дизайн решает проблемы комфорта пользователей и функциональности использования веб-ресурсов.

Для адаптивного дизайна свойственна простота, ясность и работоспособность и рациональные решения. Одним из примеров адаптивного дизайна является Flat-design.¹¹³

Альтернативное направление в веб-дизайне — это генеративный дизайн. В отличие от адаптивного дизайна его разработка начинается от идеи и образа, а заканчивается программированием. В первую очередь закладывается концепция, а далее идет вопрос метода решения его представления. Данное направление работает по принципу синтеза искусства и технологий. Цель данного направления — это обращение и удержание внимания зрителя, по принципу индивидуализации проекта, в отличие от более унифицированного адаптивного дизайна.

С одной стороны компьютер работает по определенным алгоритмам, с другой стороны он дает возможность для экспериментов и неожиданных результатов. Как пример, в работе рассматривается новаторство и эксперименты Эйприл Грейман в сфере медиа-дизайна.¹¹⁴ В генеративном дизайне также есть место случайности и нелинейности. Программа генерирует код под задачи макета, часто сочетает противоположные решения и формы, что притягивает и обращает на себя внимание.

Данное направление является востребованным в связи наличием вариативности решений и его интерактивности. Генеративный дизайн позволяет взаимодействовать с виртуальной средой. Человек доверяет компьютерным технологиям часть процессов и находится в партнерстве с совокупностью методов.¹¹⁵

¹¹² *Маркотт И.* Отзывчивый веб-дизайн/ Итан Маркотт. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.

¹¹³ *Васильева Е.В.; Гарифуллина Ж. С.* / Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма. В: Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018; No 3, стр. 45-46 .

¹¹⁴ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. –СПб.: Алетейя, 1998. – С. 47.

¹¹⁵ *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.

Исследования двух методов разрешает проблему реализации проекта так как показывает, что для данного проекта необходимо обратиться к сочетанию двух принципов. Генеративный дизайн расширит поле для экспериментов, которые свойственны для арт-сферы, отвечают идеологии пространства современного искусства и могут происходить в области дизайна и анимации проекта. Но при этом существует необходимость адаптивности работы для функциональной стороны проекта и его структурирования.

3.2. Проблема формирования системы Flat-Design.

Массовое распространение мобильных приложений, сайтов и мультимедийных программ потребовали функциональных решений. Новая область графического дизайна становится все более востребованной. Особенность веб-среды — это движение, кинетика и возможность трансформирования элементов. Появление новых инструментов позволяет визуализировать взаимодействие с динамическими возможностями проекта. Рождается такое понятие, как прототипирование, которое помогает спрогнозировать результат работы. Помимо дизайна макета, дизайнер обязан продумывать его взаимодействие со зрителем в контексте интерактивности. Так же не маловажную роль играет адаптивность — корректное отображение содержимого на различных устройствах с различными расширениями и размерами экранов, например, на мониторе или же на телефоне. Роль дизайнера и количество его задач растет. Проблема многозадачности может решаться разными способами. Чтобы упростить работу, ее следует систематизировать и правильно организовать.¹¹⁶

Одним из решений упорядочивания является сетка, так как она позволяет логично располагать элементы в композиции, передвигать их, и менять композицию в листе. Она ускоряет и систематизирует работу. Помимо этого, сетка решает задачи анимирования. Она позволяет рассчитать пропорции и спрогнозировать дальнейшие движения в анимации.

Комплексный подход так же помогает справиться с многозадачностью. Единообразие и общность решений способствует созданию целостной картины. В истории развития графического дизайна многие направления и школы занимались данной задачей, такие как школа Bauhaus, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИ, Ульмская школа и интернациональный стиль. Особенно стремительно развиваются идеи комплексного подхода в период активной глобализации.¹¹⁷

В начале в 20-х годов XX века рождается направление «плоского дизайна» — Flat-Design. Данное направление повлияет на всю визуальную графику современного дизайна, на структуру медиа проектов, сайтов и приложений. Такие компании как Microsoft, Apple и Google's Material Design начинают использовать это направление, как основное в фирменном стиле корпораций. В 2012 плоский дизайн становится основным вектором развития графического языка.

Один из принципов данного направления — это отказ от скевоморфизма¹¹⁸. В графической системе данного направления отсутствуют объем, тени и прорисовка деталей. Несмотря на новизну данного направления, мы можем проследить элементы характерные для различных школ и направлений, например, школы Bauhaus. По

¹¹⁶ Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство - XXI век, 2008.

¹¹⁷ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здрового. М.: Медиум, 1996.

¹¹⁸ Васильева Е.В.; Гарифуллина Ж. С. / Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма. В: Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018; No 3, стр. 45-46 .

традиции данной школы Flat-Design также использует простые формы и цвета. Также графические принципы плоского дизайна тесно связаны с системой интернационального стиля и минимализма. Для него характерна структура, модульная сетка и строгая иерархия. Графика основана на двухмерных изображениях, она проста, часто используются символы и фотография.¹¹⁹ Пустое пространство имеет смысловую нагрузку, используются шрифты без засечек, структурная организация материала.

Принципы данного направления имеют функциональные преимущества: простота элементов позволяет сайтам быстро загружаться, он прост в процессе создания и восприятии его зрителем, использование сетки породило развитие адаптивного дизайна, упрощение визуальной эстетики способствует акцентированию внимания зрителя на содержание проекта. Благодаря ясности, удобочитаемости и простоты в использовании Flat-design становится лидирующей инструментальной единицей в веб-дизайне. Во многом устойчивость и активное распространение данной системы так же может быть связана с последовательностью принципов «интернационального стиля», получившего всемирное распространение в 1950-х.¹²⁰ В связи с повсеместным использованием Flat-design возникает большое количество однотипных сайтов и похожей продукции. Дизайнеры используют фиксированные приемы, шаблонных решений и происходит потеря индивидуальности в визуальном ряде проектов. Подобную ситуацию мы наблюдали во время кризиса швейцарской типографики.

Рассмотрев одно из наиболее влиятельных направлений современной визуальной системы, можно подчеркнуть его преимущественные качества: ясность, структурированность, целостность образа и четкие акценты в подаче информации. Данная система является универсальным решением определенного ряда задач. Если требуется простая и ясная структура, предназначенная для регулярного использования, не требующая включения зрителя в процесс, скорее наоборот, работающая на интуитивном принятии решений с ограниченным количеством функций. Данная система подразумевает простую навигацию и нейтральный интерфейс. В случае с проектом, подразумевающим персонализацию, можно обратиться к ряду принципов данной системы, необходимых для решения определенных задач, не включая весь список приемов.

¹¹⁹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.

¹²⁰ Э. Тоффлер. «Третья волна» – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. - 776с.

3.2. Мультимедийный проект в программе выставочного пространства.

С появлением интернета многозадачность дизайнера лишь увеличилась. Многие обратились к мультимедийной веб-среде, поскольку она во много раз увеличивает аудиторию.¹²¹ Мультимедийная часть дополняет печатную версию, она раскрывает те грани, которые оказываются за пределами листа. Расширяет образность и анимирует статичное изображение. Графический дизайн начинает объединять многие направления искусства и стирает между ними грани. У произведений может появиться аудио или видео сопровождение. Перед дизайнером появляется масса задач, которые нужно решить для реализации проекта. Рождается проблема комплексного подхода, но уже в более глобальном ключе.

Рассматривая данную проблему, стоит обратить внимание на развитие подходов к программам выставочных пространств XX-XXI века. В подходах к сопровождению выставок и их представлениям особую роль играют выставочные проекты Эль Лисицкого, его идеи и ключевые концепции.¹²² Он переосмыслил понятие трехмерного пространства и определение границ между формами и плоскостями. Лисицкий начинает использовать одновременность пространств, дисплеев и информации, рождая новые способы передачи информации и идеологии. Зритель становится активным участником выставки. Как пример, представление выставки в Витебске 1921 года, когда картины были вынесены на улицу, тем самым стирая границы пространства и привлекая внимание большего количества людей. Похожий эффект использовал Мартин Крид «Brown Balloons, Hauser & Wirth» в Лондоне в 2008 году, когда пространство галереи было заполнено воздушными шарами и это можно было наблюдать с улицы сквозь витринные окна.

Большое влияние на представление выставок оказало супрематическое искусство, которое ставит под вопрос границы между живописью, архитектурой и дизайном. Важным событием становится проект «комната пронаун» 1923г., когда искусство переходит с одной плоскости в другую.

Герберт Баер к оформлению выставки в Париже 1930 года пишет: «Выставочный дизайн становится новым средством коммуникации, выходящим за рамки использования графики в двух измерениях. Он охватывает все возможности визуальных средств массовой информации».¹²³ На Американской выставке в Москве (1959 г.) Джордж Нельсон, Чарльз и Рэй Имз, Бакминистер Фуллер, развили идеи Герберта Баера и привнесли движущиеся изображения в повествование выставки, используя одновременно несколько мультимедийных проекций, что стало новаторским решением для того времени.

Исследуя примеры развития и новаторские идеи представления выставок можно выделить несколько путей повествования выставки: линейное, симультанное,

¹²¹ *Маршалл Маклюэн. Понимание медиа: внешние расширения человека = Understanding Media: The Extensions of Man. — М.: Кучково поле, 2007. — 464 с.*

¹²² *Хан-Магомедов С.О. Лазарь Лисицкий. М., 2011. С. 183*

¹²³ *Bayer, Herbert. Aspects of Design of Exhibitions and Museums. In: Curator: The Museum Journal 4, July 1961, № 3, p. 270.*

мозаичное, сетка-каркас, демонстрационное. Данное исследование сподвигло к развитию концепции проекта разработки принципов графического сопровождения выставочного пространства галереи Anna Nova. За идею взято представление информационного содержания выставки по средствам анимации, используя проекции изображения на стены пространства, тем самым стирая границы плоскостей и переходя в новое измерение виртуальной реальности. Для создания эффекта открытых дверей анимация может быть вынесена на витрины галереи, тем самым приглашая зрителя и определяя свою аудиторию. Композиция анимации организована по средствам сетки, которая организует и дисциплинирует пространство работы. При этом в одной анимации создается симультанность изображений и возникает посыл к эксперименту.

ГЛАВА IV

ПРОЦЕСС РАЗРАБОТКИ КОНЦЕПЦИИ ГРАФИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

4.1 Разработка концепции дизайна графического сопровождения выставочного пространства.

Цель проекта: создание целостного образа графического сопровождения выставочного пространства.

В ходе работы исследуются графические и мультимедийные материалы XX-XXI веков. Исследование помогло раскрыть специфику и принципы различных направлений, проанализировать недостатки и достоинства. В процессе исследования стало очевидно, что мультимедийное пространство на данный момент является одним из актуальных источников информации и важным ресурсом для представления образа галереи. Оно подчеркивает современность и динамичное развитие галереи. Исследование аналогов показало, что художественные галереи и культурные пространства отличаются своим визуальным посылом, который подчеркивает их уникальность. Также выявляется очевидная необходимость наличия периодического печатного издания, оно обращает внимание на статус галереи и ее физическое присутствие.

Задача проекта: формирования концепции графического сопровождения выставочных пространств. Важным аспектом является создание современного образа галереи. Необходимо подчеркнуть ее открытость для посетителей и разнообразие выставок. Графическое сопровождение визуализирует идеологию программы галереи, которая состоит в стремлении развить направление современного искусства, увеличить культурную аудиторию, приобщить людей к искусству и поднять статус отечественного современного искусства на международный уровень. Поиск новых подходов и разработка современной подачи материала является важным аспектом работы. Мультимедийный проект должен привлекать зрителя в галерею, в какой-то степени заинтриговать, не оставляя его равнодушным, и сделать возможным прямое взаимодействие зрителя с проектом.

Целевая аудитория: люди искусства — художники, дизайнеры, коллекционеры и представители интеллектуальной среды, а также неподготовленный зритель. Потенциальный посетитель в большинстве случаев интересуется визуальной культурой.

Галерея современного искусства открыта к экспериментам, в ней выставляются художники исследующие новые технологии и мультимедийную сферу. Выставки меняются несколько раз в сезон и могут иметь разную направленность, что подчеркивает разносторонность галереи и ее контрастность. В экспозиции могут быть представлены, как картины, так и статичные инсталляции или инсталляции, имеющие интерактивную часть. Существует определенный пул художников, объединенных желанием представлять современное искусство, отличающееся своей новизной и смелостью. Помимо содержания выставок, немаловажным является пространство, в котором происходит экспонирование. Оно построено по принципу белого куба. Все внимание сосредоточено на экспозиции, отсутствуют дополнительные цвета, весь интерьер построен на сочетании белого и черного.

Актуальность проекта: в настоящее время большое внимание уделяется мультимедийным проектам в культурной среде. Например, мультимедийные проекты музея Amos Rex в Хельсенки, Rijksmuseum музея в Амстердаме, а также современной галереи Тейт в Лондоне.

Новизной проекта является идея представления информации по средствам мультимедийного пространства, использование новых технологий и подхода к реализации проекта. За основу взят принцип simultaneity визуального изображения. Предлагается экспонирование информации при помощи проектора, таким образом, стирая границы между плоскостями и предоставляя возможность взаимодействия проекта со зрителем.

Состав практической части проекта: разработка периодического печатного издания и создание анимаций, представляющих: логотип галереи, работы художников, материалы об авторе и информационную часть выставки.

Концепцией создания графического сопровождения стало понятие рамок и выхода за их пределы, так же идея развития, метаморфоз и трансформации в искусстве.

Графический образ сопровождения галереи подчеркивает имидж пространства. Помимо того, что стоит задача расширить аудиторию, важно создать свой круг посетителей, заинтересованных в современном искусстве, его развитии или коллекционировании. Именно такую задачу должен решать проект, транслирующий ценности пространства.

Было принято решение не ограничивать себя печатными носителями, а расширить проект в сторону мультимедийной составляющей. Мультимедийная часть создана по средством анимации, дополняющей и раскрывающей информационный посыл. Анимационная часть была разделена по темам: представление галереи, представление выставки, художника и текстового содержания. Анимации и печатное издание составляют комплексный подход. Шрифты, цвет и принципы создания композиций выдержаны в одном ключе. Композиции строятся по разработанной трехколонной сетке, которая помогает в организации пространства, структурируют его и создает ее адаптивность. В проекте используются фирменный гротескный шрифт галереи «Geometria», основные цвета черный и белый, они отсылают нас к логотипу и цветовой гамме пространства, так же появляется яркий цвет — акцент.

Анимации построены по принципу simultaneity, который усиливает репрезентативную функцию. Композиция делится на несколько полей, создавая возможность одновременного экспонирования в одном пространстве. Основным акцентом в анимации делается на визуальный ряд. В анимации участвуют отобранные работы художников, сопровождающиеся описанием выставки и данными о художнике. Анимация, представляющая галерею, построена на игре логотипа, смоделированного на типографической композиции. Анимация разделена на секции, ограниченные рамками, буквы деформируются, масштабируются и меняют свое положение, они выходят за рамки и собираются в композицию логотипа. Цель данной анимации создать образ, олицетворяющий идеологию галереи.

Одна из граней концепции проекта — это выход за границы плоскости. Анимация предполагает переход изображения с монитора на стены, пол и любую поверхность интерьера, тем самым стирая привычные границы и создавая возможность взаимодействия посетителя с проектом. Так же данная анимация имеет возможность

быть вынесенной на витрину галереи, приглашая зрителя ознакомиться с экспозицией. Для данной цели композиция была поделена на участки витрины, элементы композиции находятся в контрасте друг с другом и с белым пространством листа. Крупные шрифтовые композиции позволяют зрителю прочесть послание на большом расстоянии. Предполагаемая анимация для витрины имеет вариативность и периодичность. Для анимации в интерьере разработан шаблон, позволяющий готовить материал к последующим выставкам по заготовленному образцу, что ускоряет работу и создает целостный образ сопровождения к выставкам.

Для периодического издания был выбран формат приближенный к квадрату, создана сетка, в верстке журнала участвуют гротескные и акцидентные шрифты. Графический образ периодического издания отражен в формате газеты, который несет образ новости и современности. Так же он доступен в печати, имеет возможность крупных разворотов для публикации работ. Периодическое печатное издание строится на контрасте типографических композиций и изображений. В ходе работы были использованы технические эксперименты, а также печатные.

Был создан общий концепт и принципы для создания визуального образа печатного периодического издания и мультимедийной части, составляющих графическое сопровождение к выставкам в галереи Anna Nova.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данный проект преследовал **цель** разработать концепцию графических принципов в создании сопровождения выставочных пространств.

В работе были решены следующие **задачи**: исследована визуальная система графических стилей и дизайн-школ XX века, исследованы принципы свойственные печатным и веб-пространствам, исследовано развитие новых медиа технологий, выявлены актуальные стилистические особенности в дизайн сопровождении культурных пространств, определена специфика программы галереи «Anna Nova», разработаны графические принципы, создано единое визуально-информационное пространство.

Методика исследования заключалась в изучении визуальной системы графических стилей и дизайн-школ XX века: был собран исследовательский материал и практические работы, которые были изучены и проанализированы. На основе изученного материала были выявлены стилистические особенности в дизайне, и поставлены проблемы, далее были сформированы актуальные решения для разработки графических принципов.

В ходе работы были выявлены истоки развития визуальной системы веб-проектирования. Так как основа данной системы заложена в системе графических стилей дизайн-школ XX-XXI веков, в исследовании были рассмотрены и проанализированы основные художественные направления в дизайне и их художественные принципы. Очевидное влияние на становление принципов оказали: дадаизм, школа Баухауз, швейцарская школа, «новая волна» и Flat-design. Также были изучены труды и монографии в области истории дизайна XX века. В ходе анализа работ в области типографики и верстки выявлена прямая связь эволюции графического языка и его развитие в медиа и веб пространстве.¹²⁴

Большое влияние на смену вектора в графическом дизайне оказал рост глобализации и развитие новых технологий. Многие направления и принципы формировались под влиянием новых возможностей и экспериментов. Такие, например как «новая волна»¹²⁵. В истории развития направления в графическом дизайне колеблется между стандартизацией и нетрадиционностью подходов, предсказуемостью и экспериментом, простотой и многоуровневостью, индивидуальностью и общностью. Несмотря на то, что многие направления вступали в конфронтацию с предыдущими направлениями, тем не менее имели преемственность и корни предшествующего. Образцом данного феномена является швейцарская типографика дизайна и новая волна. В ходе работы были проанализированы недостатки и преимущества различных принципов и направлений, тем самым выработана концепция в подходе к собственному проекту. Был сделан вывод, что необходимым в разработке печатного и медиа пространства является применение комплексного подхода и сохранение структуры, при этом немаловажным является создание образа и индивидуальности проекта,

¹²⁴ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

¹²⁵ *Лантев В.В.* Типографика: порядок и хаос. М.: Аватар, 2008.

построенных на идеологии продукта. В качестве концепции была сформирована идея симбиоза хаоса и порядка. Стало очевидным необходимость создания сетки, структуры композиции и иерархия элементов, но при этом сохранение динамики и своеобразия графического сопровождения. За основу создания анимационных композиций был взят принцип симультанности, изображающий несколько действий, происходящих одновременно, параллельно, но в разных местах. Данный прием подчеркивает эмоциональное выражение динамики современного мира. Футуристы часто пользовались этим приемом, создавая эффект скорости и движения.¹²⁶

Особое внимание было отведено предмету исследования печатных и периодических изданий, а также нововведениям способствующим развитию медиа пространство. Вектор исследования был направлен в сторону особенностей создания продукта арт-сферы и культурных пространств, а именно музыкальной, художественно-образовательной и выставочной.¹²⁷ Для данных направлений свойственен более импульсивный и свободный характер графического сопровождения. Важно подчеркнуть особенность и специфику проекта, но при этом сохранить удобство и функциональность. Одним из функциональных качеств примененный в проекте — разработка шаблона, который можно применять к последующим выставкам. Учитывая разнообразие выставок, содержание графического наполнения не будет прозаическим, но при этом оно будет отражать идеологию пространства, именно поэтому визуализировано в единой концепции. Важным аспектом для создания новой визуальной системы является создание идеального прототипа для последующего использования.¹²⁸ Создание формы, являющейся выражением внутреннего содержания.¹²⁹ Армина Хофманн, например, использовал композицию одного плаката на весь театральный сезон, что подчеркивает его экономический подход к представлению информации.¹³⁰

Актуальность исследования: на примере многих школ, исследование показало необходимость распространения идеологии пространства при помощи периодических изданий, веб-ресурсов и медиа пространств. Они способствуют большему охвату аудитории и созданию характера, отражающего видение данного пространства в обществе. Так же они популяризируют идеи, которые пропагандирует галерея. Особенно значимо это явление прослеживалось в швейцарской школе

¹²⁶ *Бобринская, Е. А.* Футуризм. М.: Галарт. - 2000. П. Богомолов, Н. А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. -М.: МГУ, 2002.

¹²⁷ *Бойко А.Г.* Диссертация «Произведение изобразительного искусства как предмет искусствоведения и музейной педагогики второй половины XIX - XX вв.» 2003 г.

¹²⁸ *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.

¹²⁹ *Кандинский В.* К вопросу о форме // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 212.

¹³⁰ URL: <https://www.moma.org/collection/works/5196> (дата обращения 16.04.21)

типографики.¹³¹ Важно создать правильное впечатление для привлечения нужной аудитории и правильного восприятия ею пространства галереи. Этому помогает понимание взглядов и убеждений галереи, а также анализ опыта предшествующих поколений дизайнеров и деятелей искусства.

Возможность практического применения: при помощи фиксации графических принципов и опоры на труды и монографии были разработаны принципы графического сопровождения выставочного пространства по средствам коммуникации со зрителем при помощи медиа и печатного пространства, основанные на мировоззрении галереи Anna Nova. Были созданы шаблоны анимации и периодического издания для дальнейшего использования в последующих выставках, основанные на анализе графических принципов XX-XXI веков. Был найден образ, базирующийся на идеологии выставочного пространства Anna Nova.

Важным в формировании концепции графического сопровождения было сочетание самостоятельной и оригинальной составляющей, способной выделить проект из массы и привлечь внимание публики, функциональность и логичность структуры, сохраняющей удобство в использовании. А также создание единого образа и принципов между медиа и печатным пространством.

¹³¹ Вацук О.А. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля. –: Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. – 304 с

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристов А.Ю. О реалиях у У. Морриса Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 10-2 (76). С. 40-43. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арпхейм. Стер. изд. — М.: Архитектура С, 2007. - 391 с.
2. Аронов В. Концепции современного дизайна. 1990-2010. М.: Артпроект, 2011.
3. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна XX века / В.Р. Аронов. Вып. I. М.: ВНИИТЭ, 1992.
4. Аронов В.Р. Традиции дизайнерского образования в Великобритании. М.: Труды ВНИИТЭ, 1989.-вып.50.-С 13-27.
5. Аронов В. Ульмская школа Искусствознание. 2007. № 3-4. С. 343-384.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс»: «Универс», 1994.
7. Барт Р. Camera Lucida (1980): Комментарий к фотографии / перевод, коммент. и послесловие М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
8. Белецкий М. Дизайн и Современность. Размышления о новом и старом в типографике XX века 2006г.
9. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
10. Бобринская, Е. А. Футуризм. М.: Галарт. - 2000. П. Богомолов, Н. А. Журналистика русского символизма. Учебное пособие. -М.: МГУ, 2002.
11. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001.
12. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
13. Бойко А.Г. Диссертация «Произведение изобразительного искусства как предмет искусствоведения и музейной педагогики второй половины XIX - XX вв.» 2003 г.
14. Бретон А. Манифест сюрреализма // Андреев Л. (ред.) Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
15. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014.
16. Васильева Е.В. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3.
17. Васильева Е.В. / Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. В: Международный журнал исследований культуры, 2016; № 4 (25).
18. Васильева Е.В. / Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. В: Вестник Санкт-Петербургского Университета, серия 15: Искусствоведение, 2016; № 1.
19. Васильева Е.В. Нэн Голдин // Foto & Video. 2004. No 10.
20. Васильева Е.В. Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014, вып. 3. С. 64 - 80.
21. Васильева Е.В. Фотография и внелогическая форма. М.: «Новое литературное обозрение», 2019
22. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем //Международный журнал исследований культуры. 2017. No 1 (26).

23. Васильева Е.В.; Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна. В: Обсерватория культуры, 2018; Том 15, № 3.
24. Васильева Е.В.; Гарифуллина Ж.С. / Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма. В: Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018; № 3.
25. Ващук О. Мюллер-Брокманн. Швейцарский интернациональный стиль. Авторская школа А. Ромашина: Он-лайн обучение графическому дизайну, типографике и брендингу/ О. Ващук. – Электрон. текстовые дан. – 2017.
26. Ващук О. Швейцарская школа графического дизайна. Новая волна и Вольфганг Вайнгарт. СПб.: 2013.
27. Ващук О.А. Швейцарская школа графического дизайна: монография. СПб: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, 2013.
28. Ващук О.А. Концепция новой типографики в трудах Я.Чихольда Искусствознание. 2010. № 1-2. С. 372-398
29. Вейнер, П. П. Художественный облик книги // Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. Пг, 1915. С. 40.) Моррис, Уильям. Заметка о моих намерениях при основании Kelmscott Press // Книгопечатание как искусство. М., 1984. С. 87.
30. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003.
31. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003.
32. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. №11., 1990.
33. Гропиус В. Речь на открытии Высшей школы формообразования в Ульме. — Гропиус В. Границы архитектуры. М.,1971. С.248–250 (перевод В. Аронова).
34. 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.
35. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников: Пощечина общественному вкусу. [стихи, проза, статьи]. - М.: Издатель Г. Л. Кузьмин, 1912. - 112, [1] с.
36. Деррида Ж. Деконструкция, или философия в стиле постмодерн // Под ред. Силичева Д. А.// Философские науки. №3; 1992.
37. Девишвили Д. В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн /диссертация. кандидата искусствоведения / 17.00.06. М., 2004.
38. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.
39. Делёз Ж. Что такое философия? –СПб.: Алетейя, 1998. –С. 222.
40. Демпси Э., Стили школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.: Искусство - XXI век, 2008
41. Иттен, Иоханнес. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2007.
42. Иттен, Иоханнес Мой форкурс в Баухазе и других школах / - Изд. 4-е, испр.- Москва: Изд. Д. Аронов, 2011 - 135 с.
43. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Эксмо-пресс, 2016.
44. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. М. :Литагент «Аттикус», 2015.

45. Кандинский В. К вопросу о форме // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 212.
46. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000.
47. Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Журнал «Шрифт».
48. Кро К. Критические биографии. Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
49. Крученых А. «К истории русского футуризма. Воспоминания и документы». 2006
50. Лаврентьев А.Н. Дизайн 20-х годов и графическая концепция "фирменного стиля". // Интерпрессграфик, 1980, №5.
51. Лаврентьев А.Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2008.
52. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. Под редакцией Ю.Я.Герчука. М.: Три квадрата, 2006
53. Лаптев В. В. Швейцарский панк либо типографика «новой волны» // ПРО100 дизайн, СПб., 2005. — № 2 (17).
54. Лаптев В. В. Йозеф Мюллер-Брокман: Геометрия, Типографика и больше ничего // Просто design. Журнал по графическому дизайну. 2006 - № 1 (22) - С. 83 - 89.
55. Лаптев В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий / Владимир Лаптев. — 2-е изд. доп. и перер. М.: РИП-холдинг, 2007.
56. Лаптев В.В. Типографика: порядок и хаос. М.: Аватар, 2008.
57. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 47.
58. Лозовая Л.В. Футуризм: эстетическое осмысление проблем цивилизации. В сборнике: Донецкие чтения 2016. Образование, наука и вызовы современности Материалы I Международной научной конференции. Под общей редакцией С.В. Беспаловой. 2016. С. 315-317.
59. Лола, Г.Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. СПб.: ИПК Береста, 2016.
60. Лоос А. Орнамент и преступление // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 144.
61. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. К.: Ника-Центр, 2004.
62. Маклюэн, М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007.
63. Маклюэн Маршалл. Осмысляя средства коммуникации: новые измерения человека/Искусство кино, №2, 1994
64. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ad Marginem, 2018.
65. Марков В. История русского футуризма. СПб.:Алетейя, 2000.
66. Маркотт И. Отзывчивый веб-дизайн/ Итан Маркотт. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.
67. Маяковский, В. Для голоса / Владимир Маяковский. Конструктор книги Эль Лисицкий. - Берлин; Р.С.Ф.С.Р.: Госиздат, 1923. - 61 с.; 19x13,4 см.
68. Михайлов С. М. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2002
69. Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. Перевод Н. И. Соколовой. Вступительная статья Ю. Кагарлицкого. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
70. Раш М. Новые медиа в искусстве. М.: Ад Моргнем пресс, 2018.
71. Рожнова О. И. История журнального дизайна. М.: ИД «Университетская книга», 2009.

72. Рудер Э. Типографика. М.: Д. Аронов, 2017.
73. Рунге. В.Ф. История дизайна, науки и техники. Книга первая. М.: Архитектура-С, 2006
74. Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999.
75. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.: Б. и., 1995.
76. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. В. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
77. Терехина, А. П. Зименков. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. М.: Наследие, 2000
78. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004.
79. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
80. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.:Аспект Пресс, 2004
81. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988.
82. Фаворский В.А. О книге, об иллюстрации // Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986.
83. Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин Х. Д., Джослит Дэвид Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Maginem, 2015.
84. Фуко М. История безумия в классическую эпоху/ Пер. с фр. И. Стаф под ред. В. Гайдамака. — СПб.: Университетская книга, 1997.
85. Хан-Магомедов С.О. Динамическая и кинетическая форма в дизайне. М., 1989.
86. Хан-Магомедов С.О. Лазарь Лисицкий. М., 2011. С. 183
87. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) — Москва: Архитектура-С, 2007. — 520 с
88. Ханс Р. Дада — искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2014
89. Херлберт А. Сетки. Модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг / Аллен Херлберт; Пер. с англ. М.: Книга. 1984. - 107 е., ил.
90. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М.: АСТ, 2009.
91. Хофман В., Основы современного искусства. Введение в его символические формы. М.: Гнозис, 2004.
92. Цапф Г., Философия дизайна Германа Цапфа. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014.
93. Чихольд Ян. Новая типографика. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011.
94. Чихольд Ян. Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении / Пер. с нем. В. В. Лазурского и др. М.: Книга, 1980. - 239 с
95. Швиттерс К. Тезисы о типографике. Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII-XX вв. о секретах своего ремесла. М.:Книга, 1987.
96. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Чтение с листа, с экрана и "на слух": опыт России и других стран: сб. матер. для руководителей программ по продвижению чтения. М.: РШБА, 2009. - С. 70-79.
97. Элкинс Д. Почему нельзя научить искусству. М.:Ad Maginem, 2017.
98. Юдов М.А. Принципы дизайна периодических изданий школы "Баухаус" Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2018.№ 7. С. 170-174.

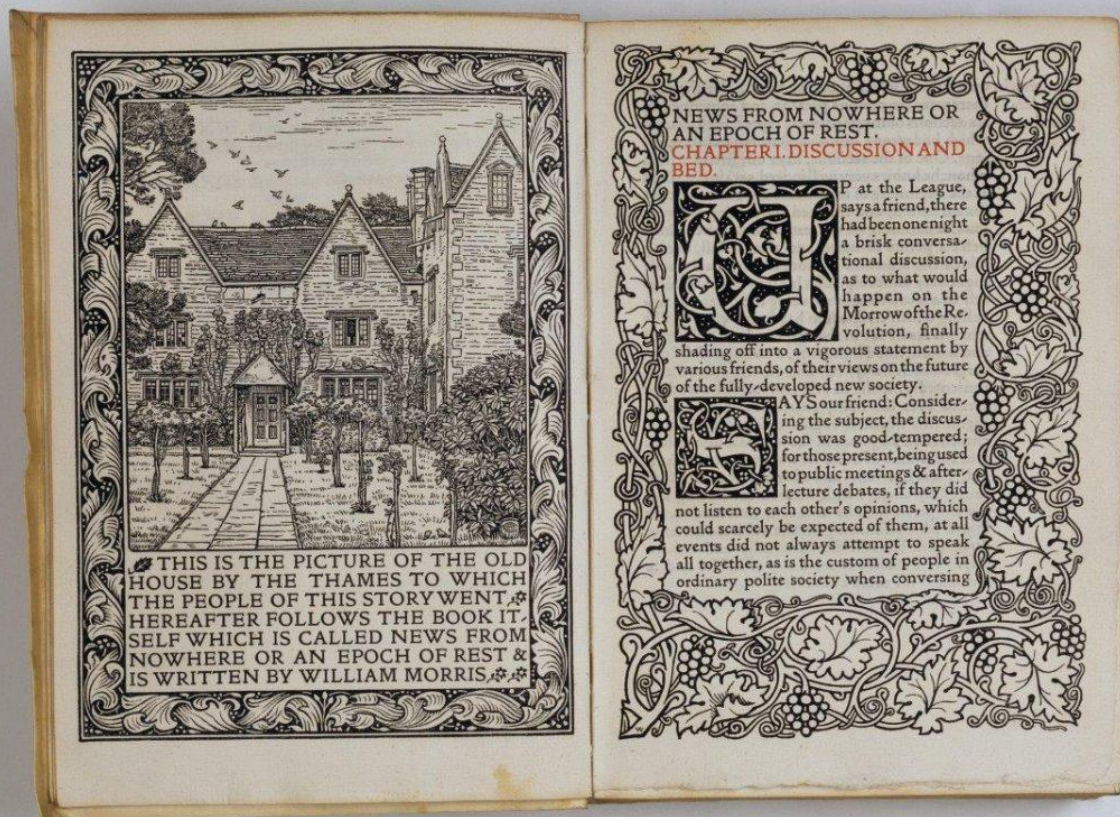
Литература на иностранных языках:

1. Bayer, Herbert. Aspects of Design of Exhibitions and Museums. In: Curator: The Museum Journal 4, July 1961, № 3, p. 270.
2. Bill M. Über konkrete Kunst // Das Werk. – 1959. – H. 8. – S. 253.
3. Brodovitch A., Bauret. G. Alexey Brodovitch. P.: Assouline, 2005.
4. Dreyfus, John. The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry. N. Y., 1996. P. 313.
5. Gordon B. The Complete Guide to Digital Graphic Design / London: T & H, 2005.
6. Greiman A. Hybrid imagery: the fusion of technology and graphic design. London: Architecture Design and Technology Press, 1990
7. Greiman A.: Floating Ideas into Time and Space, 1998
8. Holt S. Dan Friedman: The Design World's Favorite Enigma // Graphic Design History. – N. Y.: Allworth Press, 2001. – P. 200.
9. Jobling P. Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800. – N. Y.: Manchester University Press, 1996. – 288 p.
10. Klee P. The Thinking Eye. — London, 1964. — P. 17—35
11. Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers, 2001.
12. Marcroy Smith, People of print, 2015
13. Meggs P.B., op. cit., p. 432.
14. Meggs P.B. A History of Graphic Design / Philip B. Meggs. – 3rd ed. – N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998. – 592 p.
15. Müller-Brockmann J. A History of Visual Communication / Josef Müller-Brockmann. – Zurich: A. Niggli, 1971. P. 281
16. Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers, 2001.
17. «Neue Grafik» (1965 № 17/18)
18. Neue Grafik: New Graphic Design: Graphisme Actuel/1958-1965/ Edited by Lars Mülle
19. Pan, 1894/95. № 1. – В предисловии
20. Richter, H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto. Oxford University Press, 1965.
21. Spencer H. Pioneers of Modern Typography. – L.: Lund Humphries, 1990. – 160 p
22. Timothy S. Making and Breaking the Grid. Rockport Publishers, 2017. P.240
23. Tschichold J. Elementare Typographie // Burke C. Active literature: Jan Tschichold and New Typography L. Hyphen Press, 2007. P.312
24. Tschichold J. What is New Typography and what are its Aims? // [Burke C.](#) Active Literature: Jan Tschichold and New Typography. – Pp. 314–317.
25. Tschichold J. Asymmetric Typography. – L.: Faber & Faber, 1967. – 94 p
26. Weingart W. Typography: My Way to Typography. – P. 59.

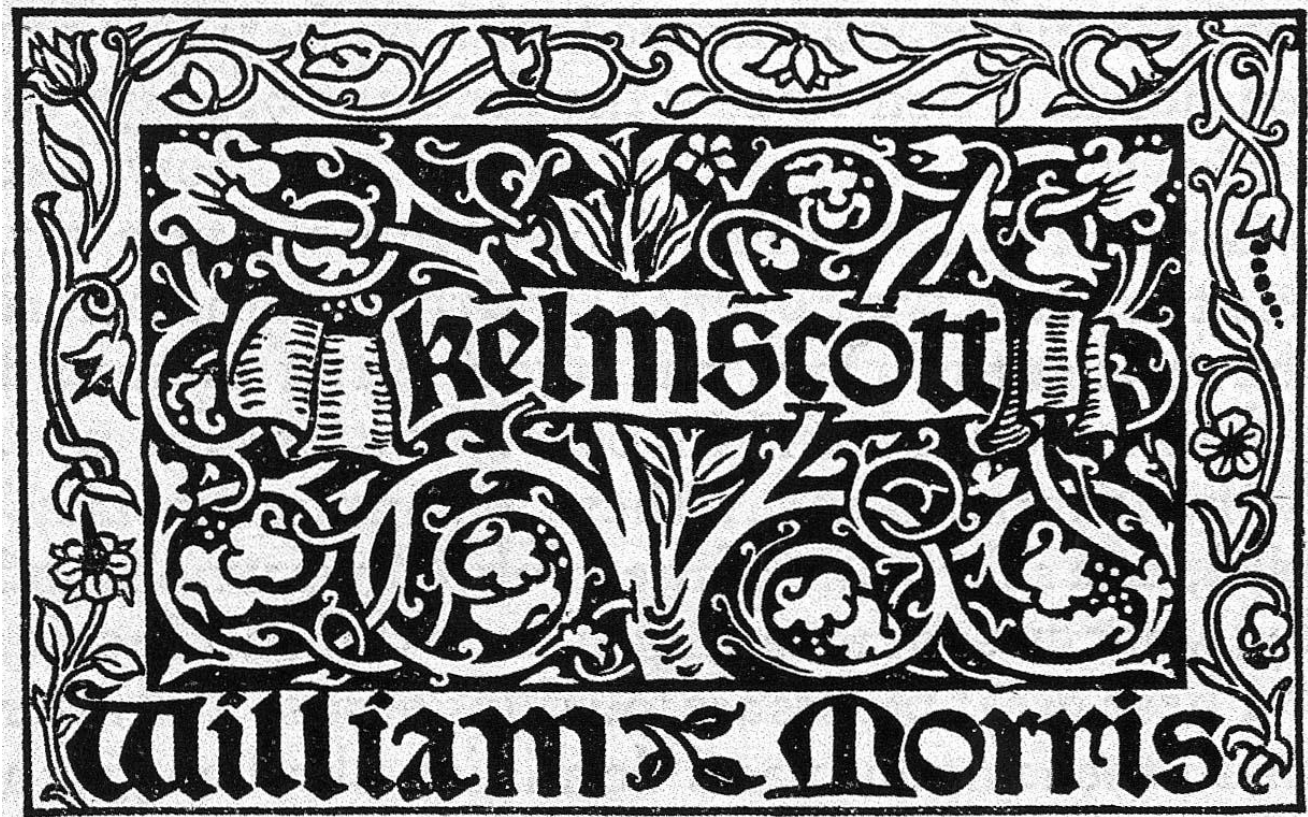
Ссылки на электронные ресурсы:

1. Беляев А.А. Анимация в дизайне интерфейса информационных сайтов. [Электронный ресурс]: URL: <http://mediascope.ru/1618> (дата обращения: 24.04.2019)
2. URL: <http://typejournal.ru/articles/Futurist-Typography-II> (дата обращения: 23.02.2021).
3. Dada-Data [Электронный ресурс]: URL:<http://dada-data.net/en/hub> (дата посещения:03.03 2021)
4. URL: Bauhaus-Archiv (нем.). www.bauhaus.de. (дата обращения – 08.03.2021).
5. URL: <https://www.bauhauskooperation.de/> (дата обращения – 09.03.2021).
6. Официальная интернет-страница музея музея дизайна Цюриха [Electronic resource].URL:<http://www.museum-gestaltung.ch/> (дата обращения: 13.03.2021).
7. Bill M. Form, Funktion, Schonheit // Bill M. and Maldonado T. Max Bill. Buenos Aires: Editorial Nueva Vision,1955. P. 15-25.
8. [Electronic resource]. URL: <http://www.tm-research-archive.ch/> (Дата обращения:14.04.2021)
9. Tam K.Wolfgang Weingart's Typographic Landscape [Electronic resource]. URL:<http://keithtam.net/writings/ww/ww.html> (дата обращения: 13.04.2021)
10. URL: <https://arzamas.academy> (дата обращения: 16.04.2021)

ПРИЛОЖЕНИЕ I
Обзор графических работ XX-XXI века



Разворот книги Kelmscott Press, 1891 г.



Kelmscott Press, 1891 г.

T. MARINETTI FUTURISTA

ZANG
TUMB TUMB

ADRIANOPOLI OTTOBRE 1912

TUUUMB IN LIBERTA
PAROLE TUUUMB TUUUMB TUUUMB
TUUUMB TUUUMB

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
Corso Venezia, 61 - MILANO
1914

Филиппо Маринетти. Обложка сборника «Zang Tumb Tumb». Италия, 1914 г.



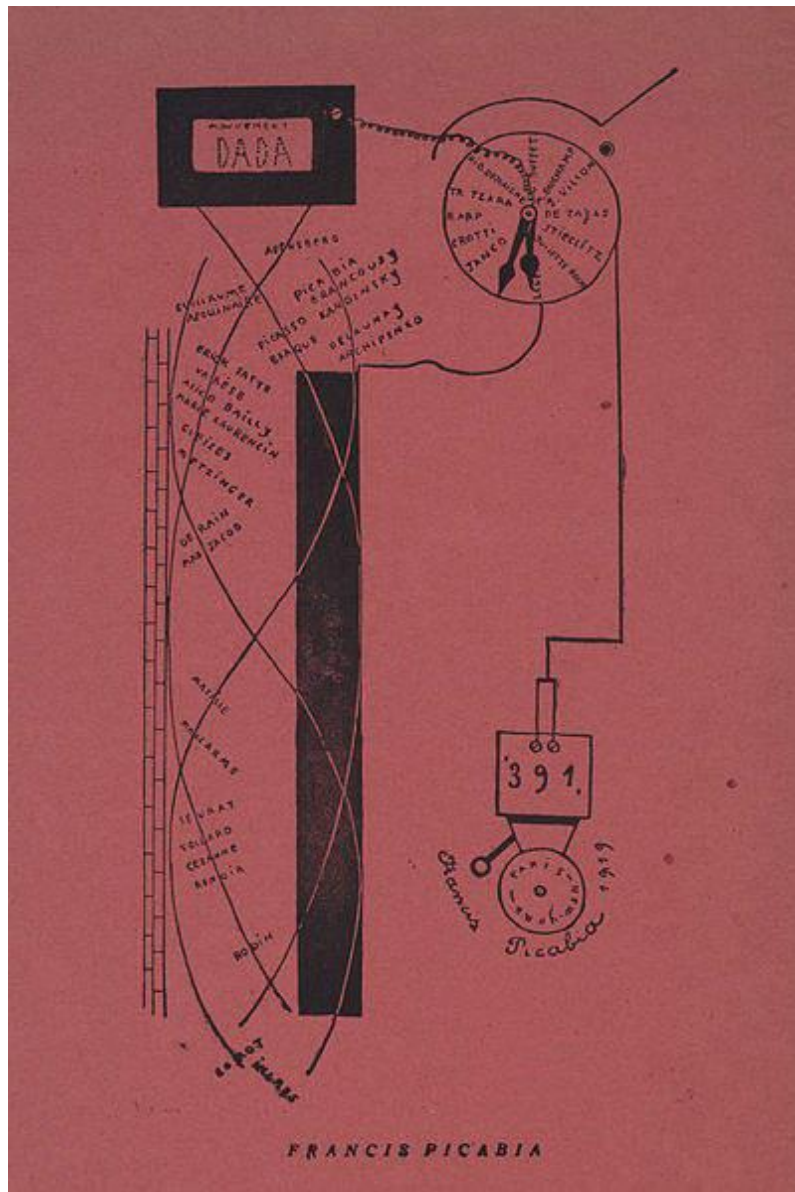
Фортунато Деперо. Книга «Деперо futurista»



В. Каменский. Обложка книги «Танго с коровами», 1914 г.



Алексей Крученых. Обложка «Миллиорк», 1919 г.



Франсис Пикабия. Журнал «391», 1916 г.

Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

DER dada

50 Pfg.

— 0 A D G D A T T S A 6

COE'W

dadadegie

hausmann - baader

3/ 3333/3333

5,0

10 : 7 - 1, 6374285

60
40
20
10
30
50
60
40

Ach

3,14159

5.9.2.18.3.4.7.10.11.6



Jahr 1 des Weltkriegens. Avis dada

Hirsch Kupler schwächer. Wird Deutschland verhungern? Das muß es unterzeichnen. Fette junge Dame, vierundvierzig- ziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unter- zeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einzelwerte überwiegen die Karriekügler. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterschreibt um nicht zu unterzeichnen. Amoralle. Achter- abendblätternbräusendstimmels. Von Viktorlaha. Lloyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clemenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Proffreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland notigling nicht unterzeichnet, bloß um zu unterzeichnen. (Club dada. Abt. für Proffreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt mit dem Todesjahr des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader, Hausmann, Huelsenbeck, Tristan Tzara.

Журнал «Der Dada», № 1, 1919



Курт Швиттерс. Обложка журнала «MERZ», 1923 г.



Курт Швиттерс. Страница из дада-книги « Die Scheuche – Marchen », 1925 г.

«КРАСНАЯ ТАЛКА»



Самое крупное собрание рабочих в Кировском крае на реке Талка. Здесь был избран первый в России совет рабочих депутатов.

В 1907 г. на месте нынешней фабрики Кировского района Вятской губернии предприниматель Федорин на свой счет построил фабрику для выделки «красной талки» в количестве 100 тысяч штук в год. Фабрика была построена в 1907 г. и в 1917 г. была национализирована. В 1920 г. фабрика была переименована в «Красная талка» и после этого в течение нескольких лет фабрика была национализирована, построены новые здания и в настоящее время фабрика имеет в своем распоряжении 100 тысяч штук талки в год и производит ее для нужд населения. Фабрика имеет в своем распоряжении 100 тысяч штук талки в год и производит ее для нужд населения.



Общий вид Красной Талки над железобетонным мостом фабрики. Главная улица длиной в 300 метров.



Заправочные устройства канальцев и системы гидравлического привода.

На «Красной талке» введено и внедрено системы истинности советские, это — первый шаг на пути к цели — советская фабрика обслуживать на советские машины.



Все рабочие заняты для «Красной талки». Рабочие работают по методу «Красная талка» и в настоящее время в настоящее время.

Коллективная работа рабочих производится в строго установленном порядке.



В. Маяковский. «Для голоса», 1923 г.

Tischlerei



KINDERSPIELSCHRANK

im Gebrauch

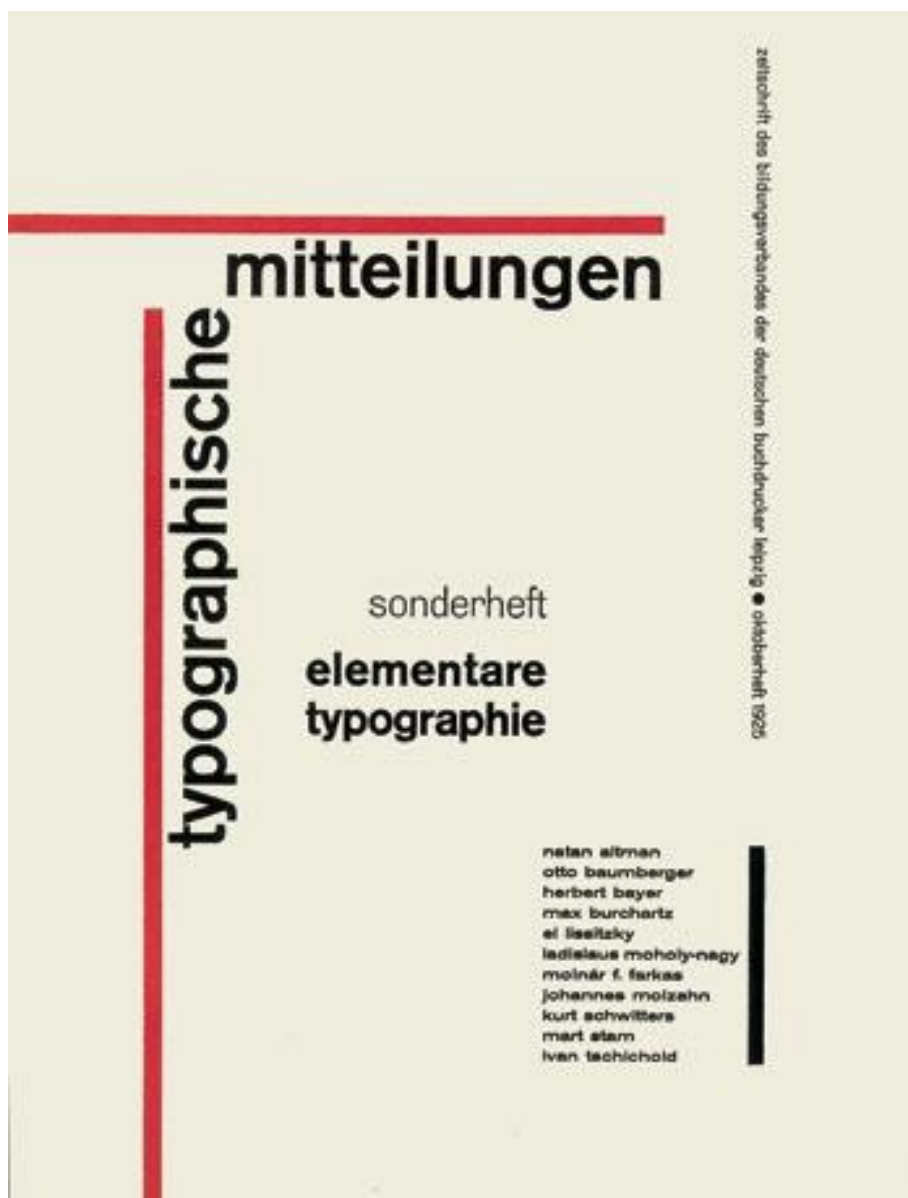


gesch.
Länge 155 cm und 90 cm
Höhe 150 cm

AUSFÜHRUNG

farbig lackiert
mit bunten herausnehmbaren Kästen
für Spielzeug und Bücher
zum Spielen, Sitzen und Fahren
mit Türausschnitt für Puppentheater

Herbert Bayer. Bauhaus in Dessau «Katalog der Muster», 1925



Ян Чихольд. Обложка журнала «typographische mitteilungen», 1925г.



Эль Лисицкий. Обложка американского журнала (размер уменьшен). 1922

Автор неизвестен. Обложка журнала

218

219

Ян Чихольд. Разворот книги «Новая типографика», 1928 г.



Армин Хофман. Плакаты, 1959 г.



Армин Хофман. Плакаты, 1959 г.

Basler
Freilichtspiele
1959
19.-31. August
im
Rosenfeldpark

GISELLE



Армин Хофман. Плакаты, 1959 г.

Neue Grafik New Graphic Design Graphisme actuel

Internationale Zeitschrift für Grafik
und verwandte Gebiete
Text dreisprachig
(deutsch, englisch, französisch)

International Review of Graphic
Design and related subjects
Issued in German, English and French

Revue internationale du graphisme et
des domaines annexes
Parution en langue allemande,
anglaise et française

17 18

Ausgabe Februar 1965

Issue for February 1965

Février 1965

Inhalt

Landesflaggen
Typografie, Grafik und Werbung am
Bauhaus
Farbe und Linie (Josef Albers)
Fortschrittliche Fotos
der dreißiger Jahre
(Anton Stankowski und Hugo Herdeg)
Gestaltung von Packungen
Grafikerausbildung
Ausstellung «Vogelzug»
Produkt und Werbung
Katalog in Leporelloform
3 Sachbücher
10 neue Plakate
Ausstellung Jugend-Festival
Helsinki 1962
Japanische Gebrauchsgrafik

Contents

Flags of the Nations
Typography, Graphic Design and
Advertising at the Bauhaus
Colour and Line (Josef Albers)
Advanced Photography of the Thirties
(Anton Stankowski and Hugo Herdeg)
Package Design
The Training of the Graphic Designer
Exhibition "Vogelzug"
Commercial Goods and Graphic Design
An Accordion-Folded Catalogue
3 Text Books
10 New Posters
Helsinki Youth Festival 1962
Japanese Industrial Design

Table des matières

Drapeaux nationaux
Art typographique, graphique et
publicitaire du «Bauhaus»
Couleur et ligne (Josef Albers)
Photographies progressistes des
années trente
(Anton Stankowski et Hugo Herdeg)
La création d'emballages
Formation de graphiste
Exposition «Vogelzug»
Produit et art graphique
Un catalogue léperoillo
Ouvrages de référence
10 Affiches nouveaux
Festival de la Jeunesse,
Helsinki 1962
Art graphique utilitaire au Japon

Richard P. Lohse, Zürich
Eckhard Neumann, Frankfurt a. M.

Margit Staber, Zürich
Hans Neuburg, Zürich

Hans Neuburg, Zürich
Fridolin Müller, Zürich
Bruno Kanemmer, Zürich
Richard P. Lohse, Zürich
LMNV
Margit Staber, Zürich
Hans Neuburg, Zürich
Edi Deswald, Zürich

Josef Müller-Brockmann, Zürich

Einzelnummer Fr. 30.-

Single number Fr. 30.-

Le numéro Fr. 30.-

Herausgeber und Redaktion
Editors and Managing Editors
Éditeurs et rédaction

Druck/Verlag
Printing/Publishing
Imprimerie/Édition

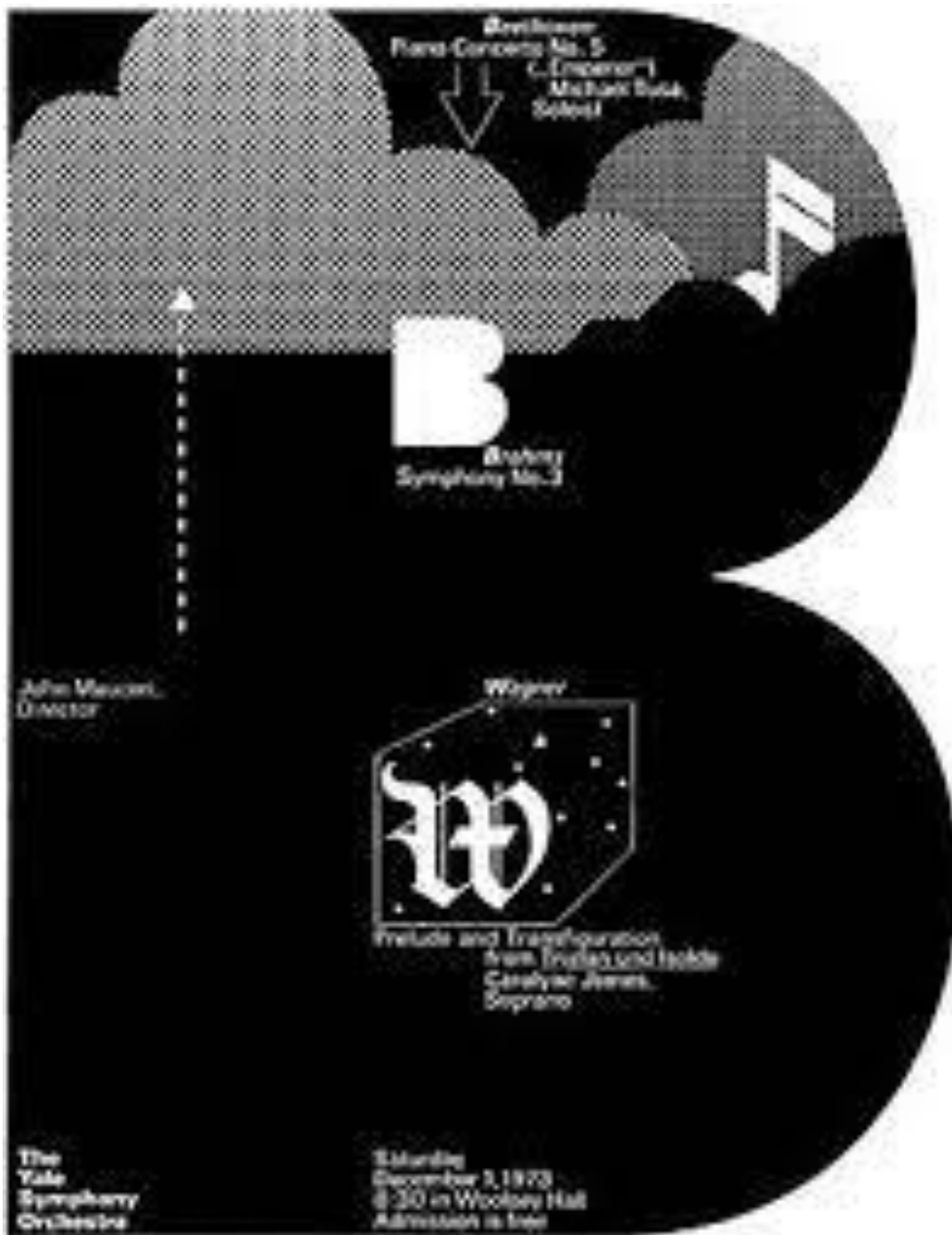
Richard P. Lohse SWB/VSG, Zürich
J. Müller-Brockmann SWB/VSG, Zürich
Hans Neuburg SWB/VSG, Zürich
Carlo L. Vivarelli SWB/VSG, Zürich

Walter-Verlag AG, Olten
Schweiz/Switzerland/Suisse

Йозеф Мюллер – Брокманн. Обложка журнала «Neue grafik», 1965г.



Вольфганг Вайнгард афиша «KunstKredit», 1979 г.



Дэн Фридман плакат «Yale Symphony Orchestra», 1973г.

Neuberger Museum
SUNY
College at Purchase
Purchase,
New York
10577

● <—

.....

December

Neuberger
Museum

Neuberger Museum
SUNY
College at Purchase
Purchase,
New York
10577



EVENTS

December

December 3
thru January 12
Student show:
Drawings by
students in the
Division of
Visual Arts.
In the
Conservation
Room on the
third floor.

December 15
thru February 15
Exhibition of
Isak Friedlander
etchings and
woodcuts.
In the Prints
and Drawings
Gallery on the
third floor.

December 5
Lecture by Michael Kan,
Curator of Primitive Art
at the Brooklyn Museum.
"African Art:
Traditions of
Connoisseurship"

8:00 PM
at the Museum.
Museum open
for viewing
at 7:00 PM.
Reception
following.
No admission
charge.

EVENTS

We need to
know how many
plan to attend
the lecture by
Michael Kan.
Please return
this card

YES
I would like
to attend the
lecture by
Michael Kan
on December 5th.

Name

Address

Neuberger
Museum

Дэн Фридман

55. Spring Style Special.

RAYGUN®



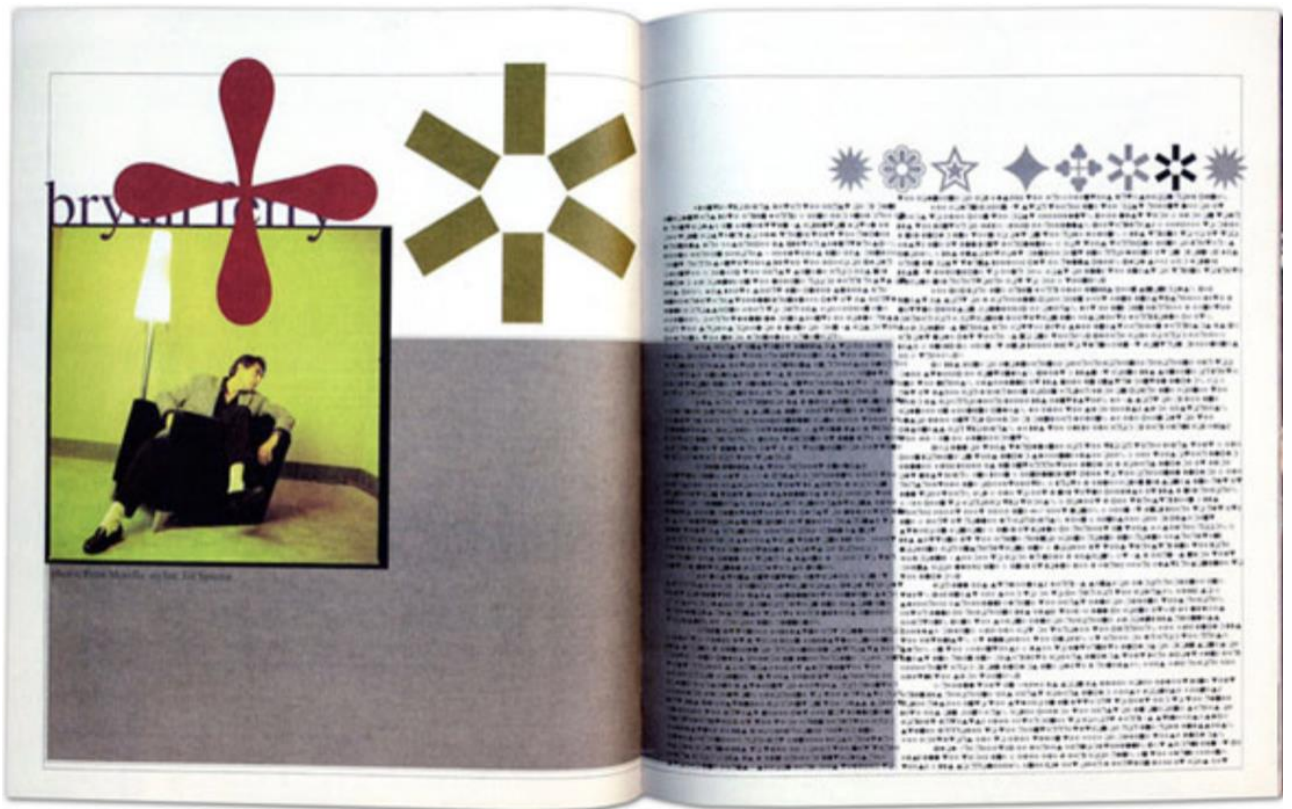
Pulp,
Photographed By Wolfgang Tillmans.

**Propellerheads.
Morcheeba.
Richard Davies.
Van Halen & Supersuckers.
Wire.
Superdrag.
Tortoise.
Rufus Wainwright.
Daniel Clowes.**

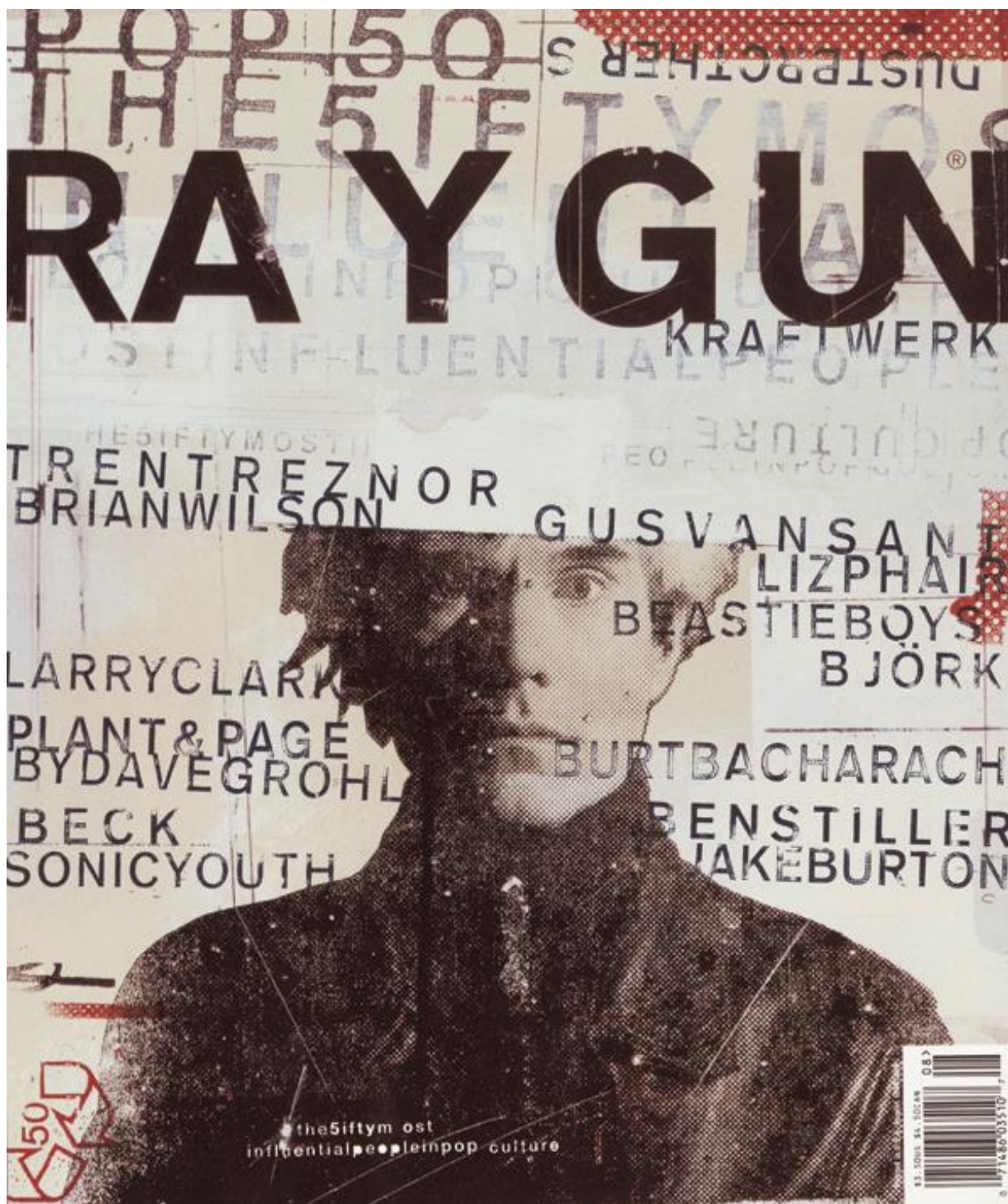
**Barcode,
71486 03510 7 04**



Дэвид Карсон. Обложка журнала «Ray Gun», 1982 г.



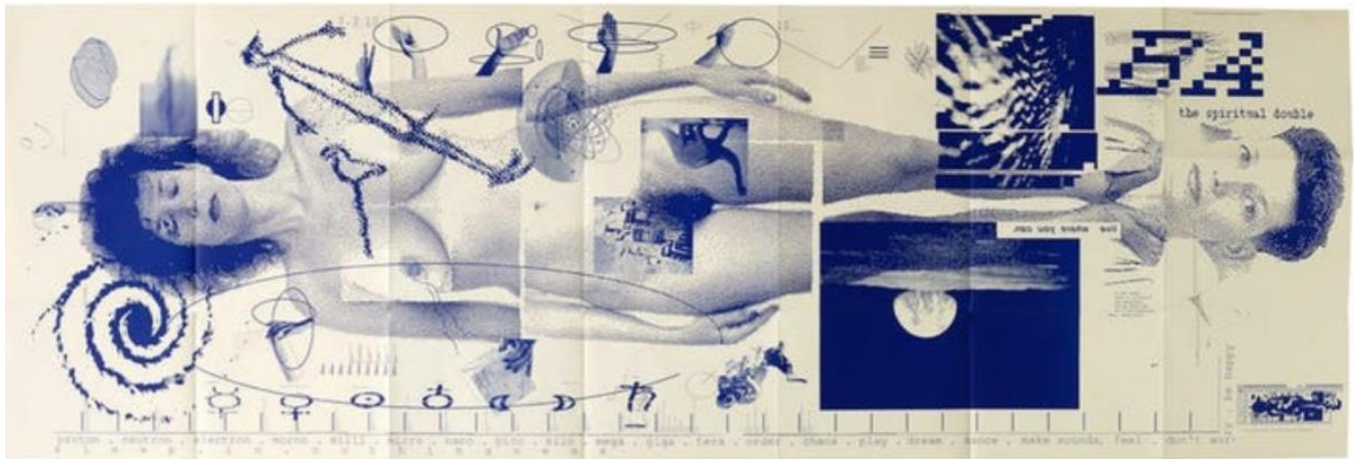
Дэвид Карсон. Разворот журнала «Ray Gun», 1982 г.



Дэвид Карсон. Обложка журнала «Ray Gun», 1982 г.



Эйприл Грейман. Плакат «Cal Arts», 1977 г.



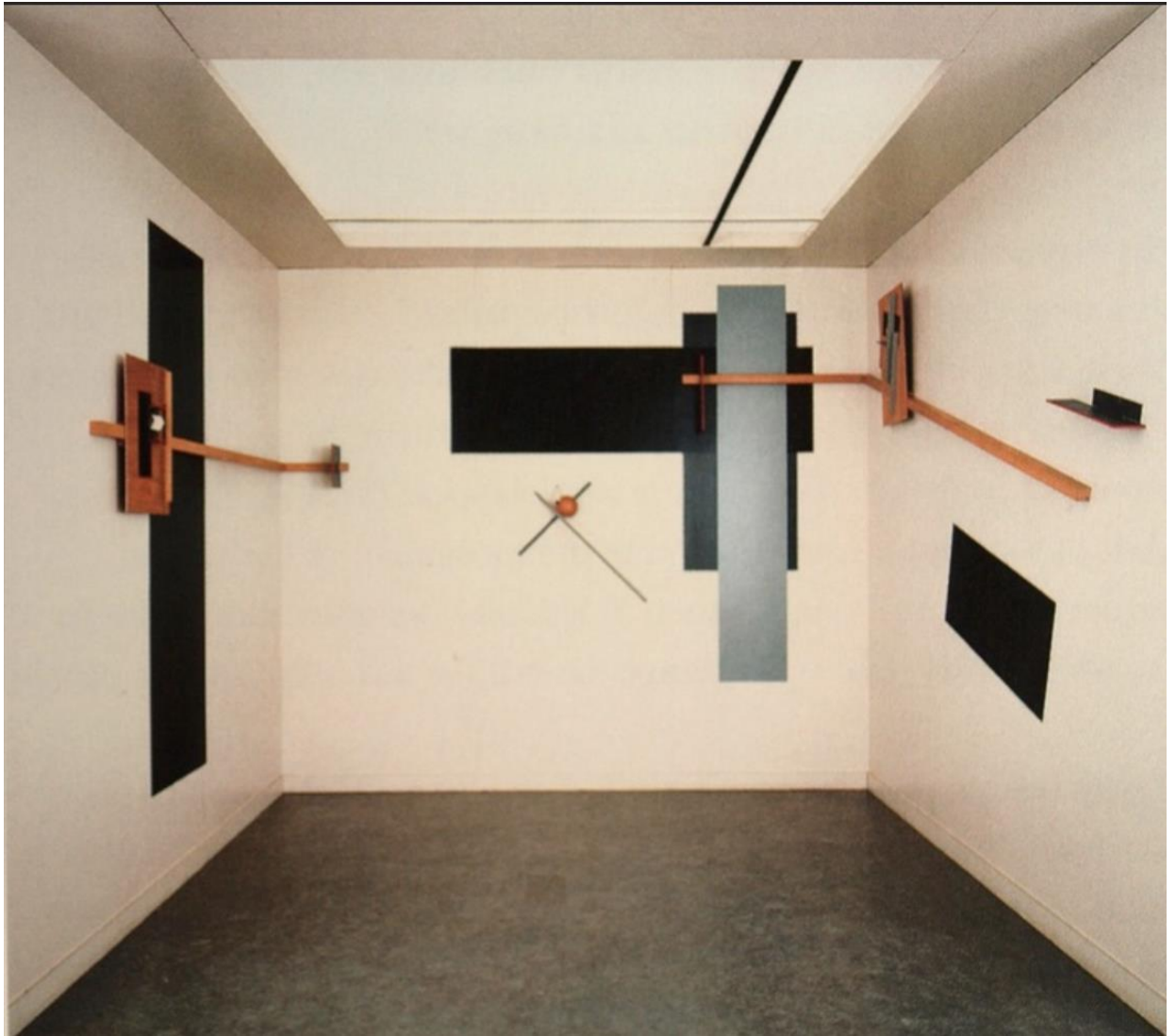
Эйприл Грейман. Разворот в журнале «Design Quality» №133, 1986 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

Обзор графических сопровождений и мультимедийных проектов выставочных пространств



Лисицкий и другие сотрудники УНОВИС Витебск, 1921 г.



Эль Лисицкий. «Комната пронаун», 1923г.



Мультимедийный проект в музее Amos Rex Helsinki, 2018 г.



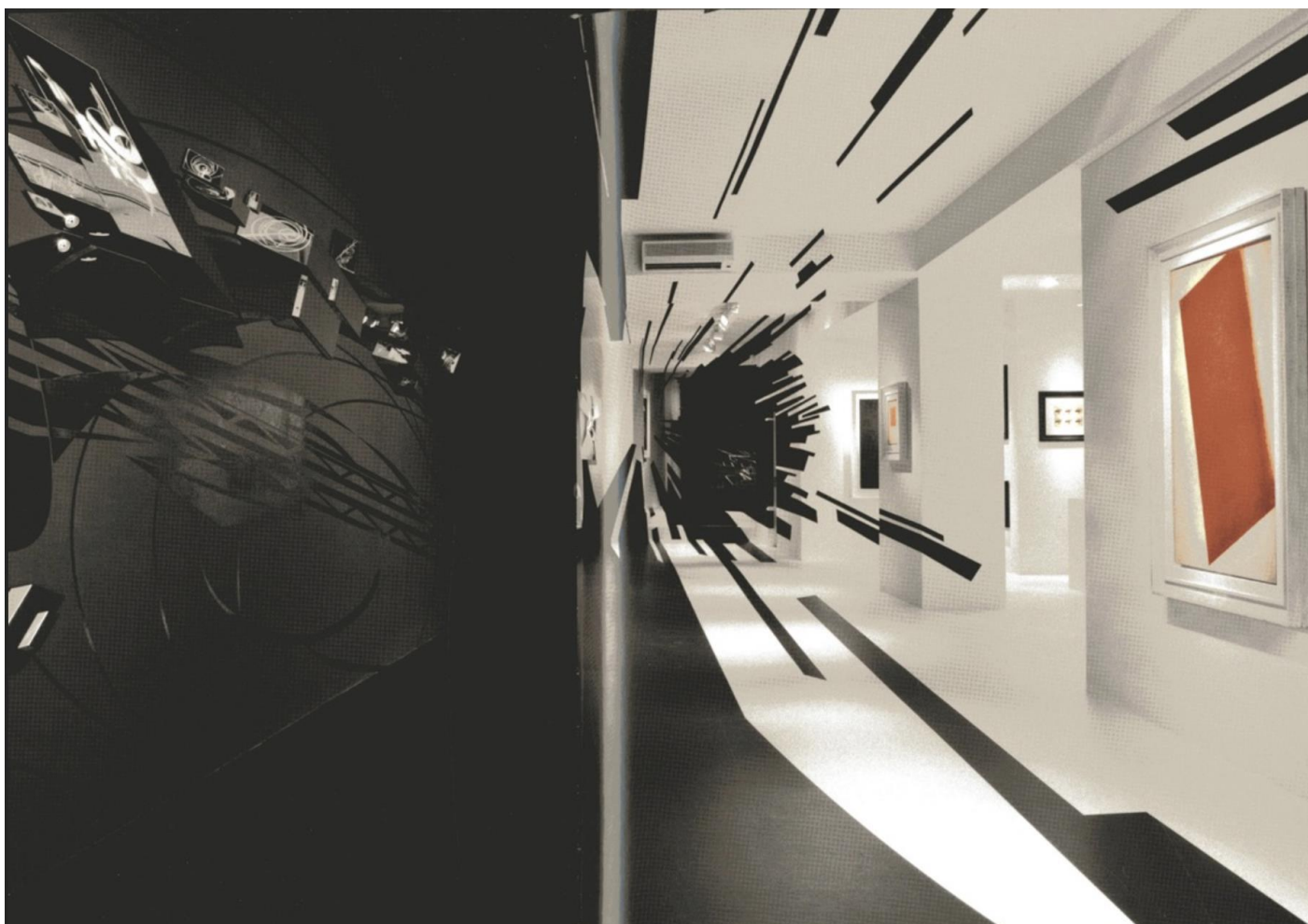
Charles & Ray Eames and Eero Saarinen. IBM Pavilion at the New York World Fair, 1964 г.



Martin Creed, Brown Balloons, Hauser & Wirth, London, 2008 г.



WOHA, Breathtaking Architecture, Frankfurt, 2011.



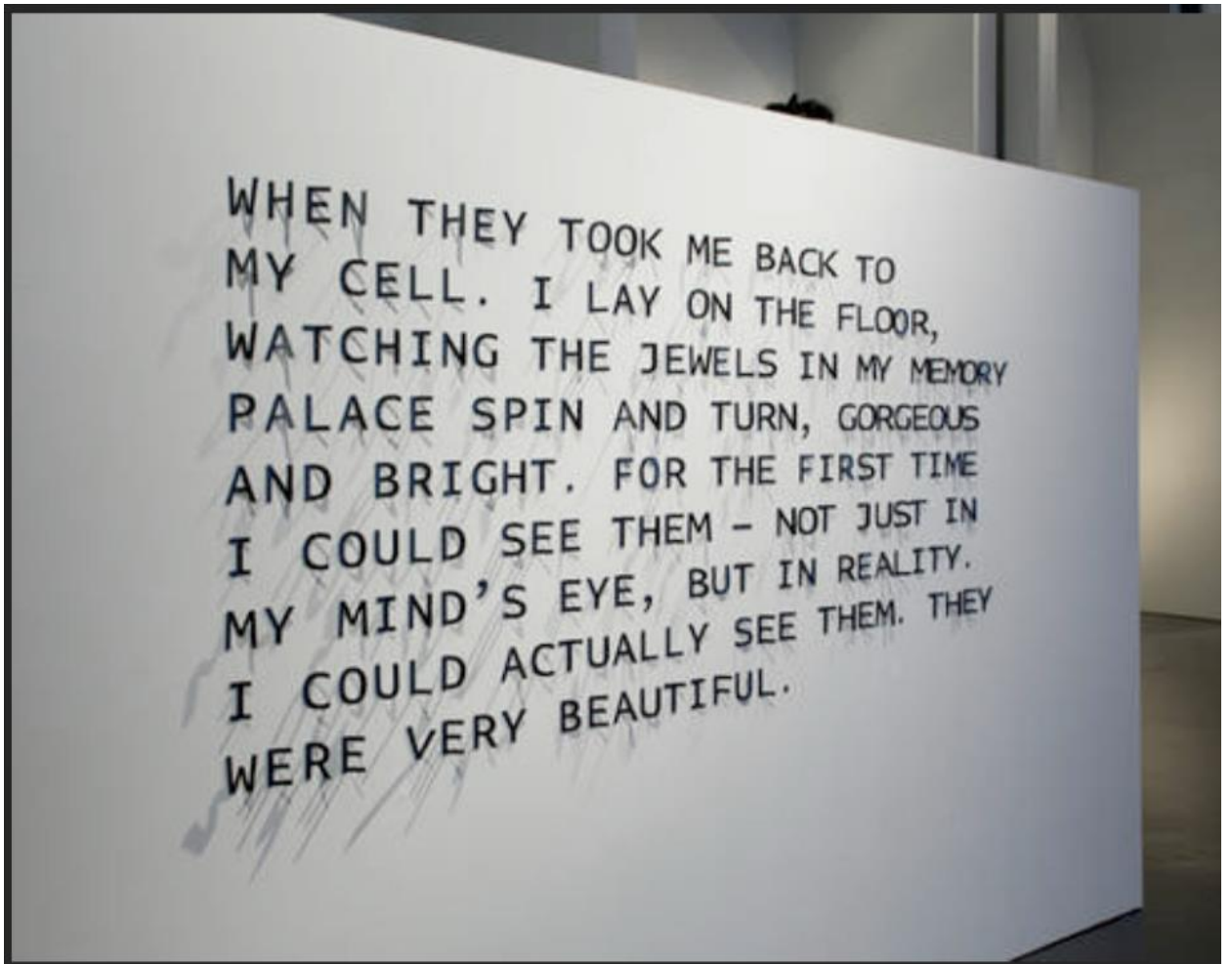
Заха Хадид и супрематизм. Galerie Gmurzynska, Цюрих, 2010 г.



XII Архитектурная биеннале в Венеции. Вид экспозиции Cronocaos. 2010 г.



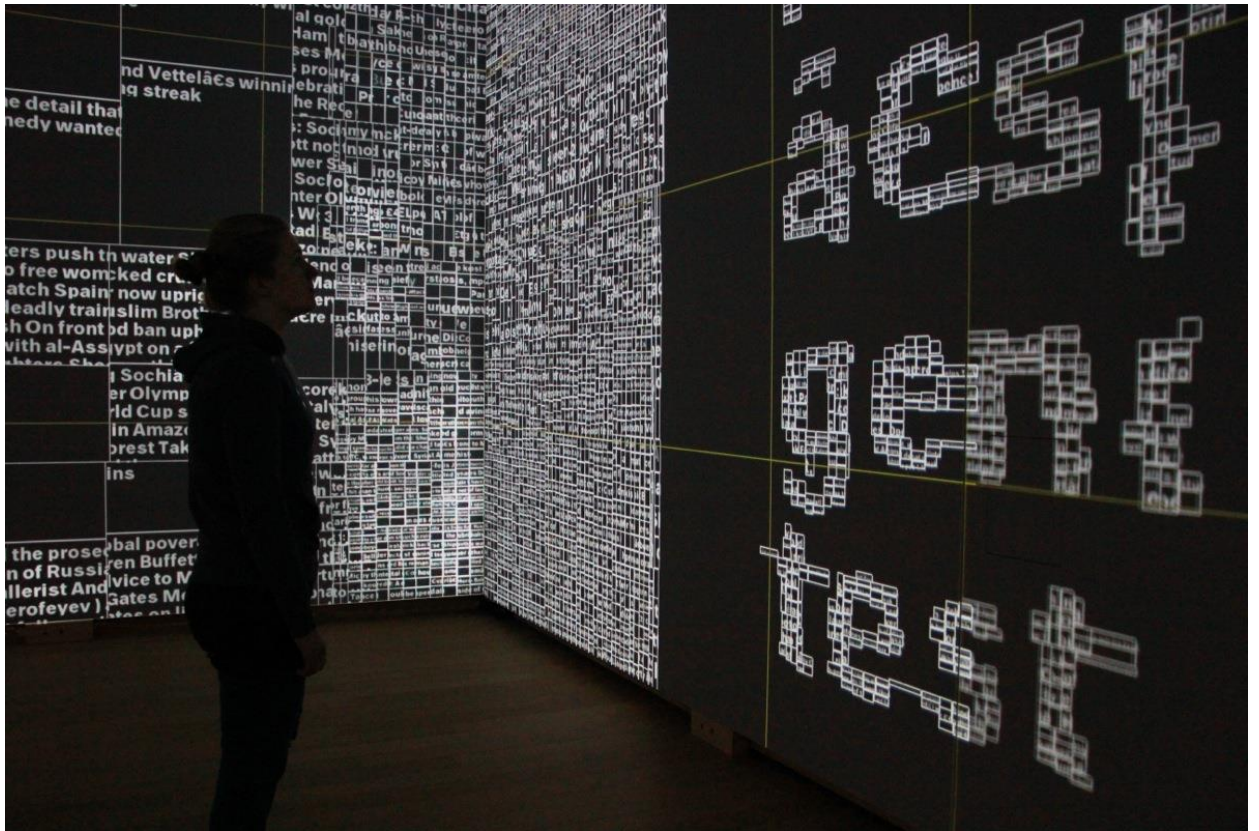
Пинчарт и Бернардо Вальдес, «Чанча». Чилийский павильон на Венецианской архитектурной биеннале 2012.



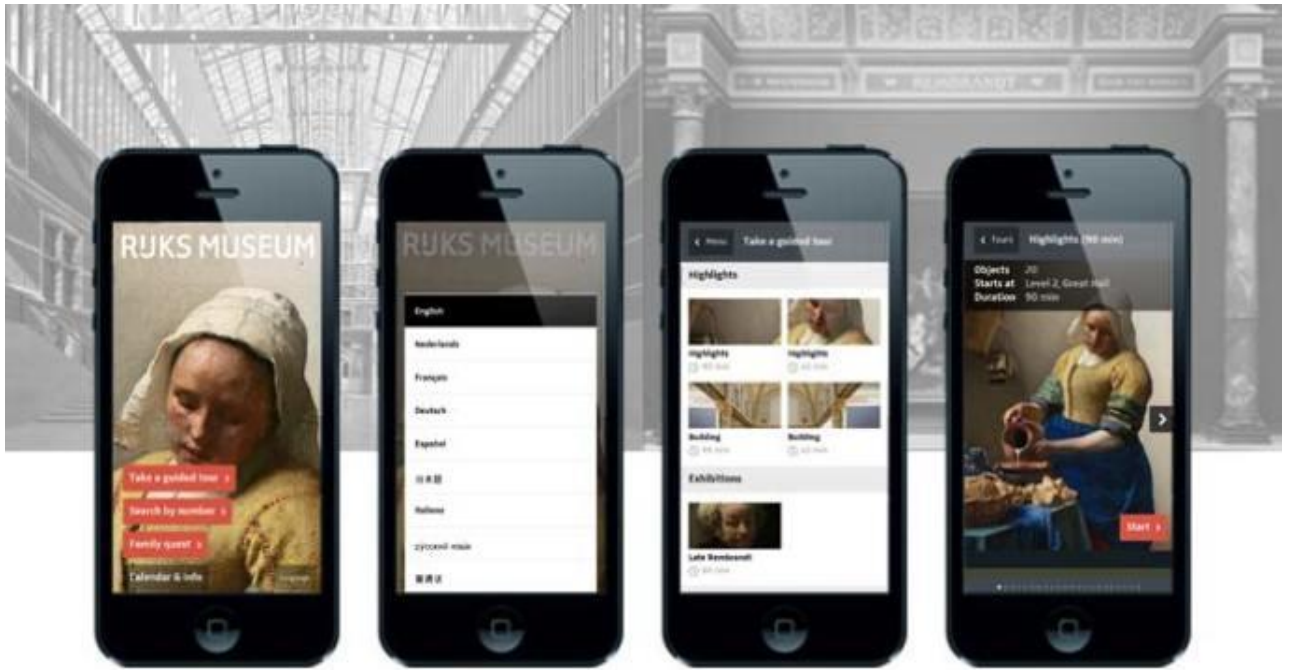
Memory Palace, Victoria & Albert Museum, 2013



Джоан Джонас. Перформанс Tate Modern , 2018 г.



Джуриан Шрофер. «Type/Dynamics» интерактивная инсталляция. Музей
Стеделек Амстердам



Rijksmuseum, Amsterdam. Official Multimedia Tour

