

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Выпускная квалификационная работа

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Ши Вэньчжэн

Графическая и мультимедийная концепция выставки

" Снежные кристаллы" для ФГБУК Музей-заповедник "Музей Мирового океана"

г. Калининград

Научный руководитель:

Член Союза художников России,

Член международной ассоциации

Искусствоведов (AIS: UNESCO),

Кандидат искусствоведения,

Доцент кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Васильева Екатерина Викторовна

Научный руководитель:

Член Союза художников России,

Старший преподаватель кафедры дизайна,

Факультета искусств СПбГУ

Лапутенко Юлия Валерьевна

Санкт-Петербург

2024

Оглавление:

Введение

Глава 1. Основные направления развития графического дизайна в первой половине XX века: формирование новых визуальных принципов

- 1.1. Русский Конструктивизм как художественное течение и формирование феномена конструктивистского плаката.
- 1.2. Петер Беренс: создание системы фирменного стиля и корпоративной айдентики.
- 1.3. Традиция школы Баухаус – графический дизайн как элемент новой визуальной системы.

Глава 2. Основные школы и развитие системы графического дизайна во второй половине XX века

- 2.1. Швейцарская школа в системе Интернационального стиля и ее роль в развитии графического дизайна.
- 2.2. Японская школа плаката в системе Интернационального стиля.
- 2.3. Новая волна в графическом дизайне. Новые методы и инструменты.

Глава 3. Мировой океан: основные направления исследования и музеи Мирового океана

- 3.1. Исследования Мирового океана: основные этапы
- 3.2. Основные океанографические музеи мира
 - Океанографический музей Монако
 - Немецкий Океанографический музей (Штральзунд)
 - Национальный Океанографический музей Вьетнама
 - Национальный Морской музей Австралии
 - Национальный Морской музей (NMM) в Гринвиче, Великобритания
- 3.3. Музей Мирового Океана в Калининграде: общая характеристика

Глава 4. Описание проекта

Заключение

Список литературы

Приложение 1. Основные направления графического дизайна XX века.

**Приложение 2. Плакаты научных музеев или Плакаты,
связанные с темой мирового океана**

Приложение 3. Графический проект

Введение

В настоящий момент исследование мирового океана является одним из наиболее важных направлений в академической среде. Океан занимает центральное положение в изучении климата, геологии и биосферы Земли. Изучение мирового океана является важным направлением академических исследований.¹ Проекты, связанные с мировым океаном могут быть не только предметом академических исследований, но и основой художественных или графических проектов.

Данная работа посвящена разработке проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана в Калининграде. Музей был открыт в 1990 году и представляет собой уникальное образование: это один из немногих мировых музеев, посвященных природной среде океана и возможностям его теоретического исследования.

Музей мирового океана в Калининграде стал первым комплексным музеем, посвященным изучению мирового океана². Эта информация представлена не только в научных архивах,³ но и в публичной экспозиции.⁴ В музее представлены разделы,

¹ Charette M.; Smith W. The volume of Earth's ocean. // *Oceanography*. 2010, 23 (2): 112–114; Huang, Rui Xin. *Ocean circulation : wind-driven and thermohaline processes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Gordon A. *Ocean Circulation. The Climate System*. Columbia University, 2004; Voosen P. Ancient Earth was a water world. *Science*. American Association for the Advancement of Science (AAAS). 2021, 371 (6534): 1088–1089; Перрен Ж., Клуазо Ж. *Океаны*. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

² Стрюк В. *История отечественной океанологии*. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

³ 马宝平. 浅谈海洋博物馆的展示形式与展陈设计 .2016 年.博物馆学专业..Ma Баопин. Краткое обсуждение формы экспозиции и дизайна витрин Морского музея.Специальность - музееведение.2016 .

посвященные растительному миру, геологии и гидрологии мирового океана, а также библиотека и действующая биологическая станция. В состав музея также входят корабли «Витязь», «Космонавт Виктор Пацаев», рыболовное судно СРТ-129.⁵ Филиалом музея является «Ледокол Красин», который находится в Санкт-Петербурге.

Данная работа состоит из двух основных разделов: графического проекта и теоретического исследования. Теоретическое исследование сосредоточено на изучении основных направлений графического дизайна XX века. В ходе работы над проектом были изучены основные труды, посвященные графическому дизайну XX столетия.⁶

Целью данного проекта является разработка графического сопровождения музея мирового океана в Калининграде. **Целью графического проекта** является формирование устойчивой графической системы для музея мирового океана в Калининграде. **Целью теоретического раздела** является изучение основных направлений, связанных с развитием графического дизайна XX века.

В рамках данной работы можно обозначить следующие задачи:

- Исследование основных принципов графического дизайна XX века.
- Изучение базовых графических методов XX века.
- Исследование графических возможностей современной дизайн-системы.
- Исследование основных визуальных принципов представления системы мирового океана.

⁴ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004..

⁵ Стрюк В. Актуальные проблемы сохранения исторических судов: Материалы Международной конференции. Калининград: Терра Балтика, 2005.

⁶ Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002; Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101; Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.

- Представление Мирового океана как одной из важных тем современного графического дизайна и его практики.

- Изучение графических возможностей представления экспозиционной среды.

Актуальность проекта.

Экспозиции, посвященные мировому океану, существуют в разных музеях мира. Представление в музейной среде можно назвать важной и актуальной темой. Исследование мирового океана и связанные с ним экспозиционные проекты являются важным направлением и в рамках традиции современной науки, и в выставочной практике.

Актуальность данной работы связана и с использованием современных форм дизайна и современных дизайн-систем. Обращение к системе современного дизайна представляется одним из показателей актуальности данного проекта.

Новизна проекта.

Представленный проект обращен к актуальной проблематике мирового океана, возможностям его исследования и экспонирования. Попытка представить данную проблематику графическими средствами связана с новыми подходами. Одна из задач данной работы – обозначить темы мирового океана средствами современного дизайна. Мы полагаем, что обращение к новым принципам современного дизайна можно рассматривать как критерий новизны данного проекта. Также новизна данной работы связана с попыткой объединения прикладного и теоретического форматов.

Методика работы над проектом.

В основу практического проекта положено последовательное теоретическое исследование. В работе над проектом изучены основные направления и школы графического дизайна XX столетия.⁷ Также был изучен основной корпус литературы,

⁷ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101; Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49; Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские

посвященный графическому дизайну XX столетия.⁸ Эти исследования позволили сформировать теоретическую базу данной работы и данного проекта. Теоретические исследования были положены в основу работы над графическим проектом.

Возможность практического использования.

Графические концепции, предложенные в рамках данного проекта, могут быть использованы для представления исследований океана в академическом пространстве. Данный проект может быть использован как художественный объект, связанный с темой моря и мирового океана. Элементы данного проекта могут быть использованы в рамках научных и презентационных мероприятий,⁹ связанных с проблематикой моря и мирового океана. Отдельные элементы проекта могут быть использованы при проведении научных конференций, симпозиумов и выставок.

Состав проекта.

Данная работа состоит из двух основных разделов: теоретической части и прикладного графического проекта.¹⁰ В теоретическом разделе проведено базовое исследование основных направлений графического дизайна XX века. В графическом проекте представлена система графического сопровождения Музея мирового океана в Калининграде.

чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656.

⁸ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002; 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.

⁹ 刘琪.包豪斯平面性绘画语言与西方现代绘画艺术关系研究.2015 Лю Ци.Исследование взаимосвязи между языком графической живописи Баухауза и западным современным живописным искусством.2015

¹⁰ .刘丹.构成主义对包豪斯教学理念的影响研究 .2014.平面设计 Лю Дан.Исследование влияния конституционализма на преподавание философии в БаухаузеГрафический дизайн.2014

Основное содержание работы.

Теоретическая часть данного исследования состоит из четырех глав, Введения и Заключения. В Первой главе рассмотрены основные направления развития графического дизайна в первой половине XX века. Изучение особенностей основных художественных течений XX столетия, непосредственно повлиявших на развитие графического дизайна в его современном виде,¹¹ видится важной теоретической частью данной работы. Именно в рамках новых направлений первой половины прошлого века (таких, как школа Баухаус или русский Конструктивизм) были сформулированы основные системные представления о графическом и предметном дизайне, новых визуальных подходах и технических возможностях.

Одним из ярких художественных направлений первой половины XX века принято считать русский Конструктивизм. Его особенностью можно назвать значительную широту охвата самых разных сфер – от архитектуры и графического дизайна до плакатной графики и фотографии как нового средства визуального выражения. Феномен Конструктивизма также интересен тем, что, развиваясь в рамках Советской России в 20-30-е годы XX века, это художественное направление оказало значительное влияние на международном и интернациональном уровне. Многие идеи русского Конструктивизма созвучны принципам немецкой школы Баухаус, голландскому направлению Де Стил, были впоследствии восприняты и использованы в системах Интернационального стиля¹² или Швейцарской школы графического дизайна.

Термин «Конструктивизм» впервые был использован архитекторами и скульпторами Антонином Певзнером и Наумом Габо, которые разработали новый революционный индустриальный стиль¹³. В 1920 году они опубликовали статью «Реалистический манифест», которую принято считать первым манифестом Конструктивизма¹⁴. По их замыслу новый термин должен был маркировать совершенно новое направление в архитектуре.

¹¹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹² Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80.

¹³ Giedion-Welcer C. Antoin Pevsner. Neuchatel: Griffon, 1961.

¹⁴ Rickey G. Constructivism: Origins and Evolution. New York: George Braziller. 1995.

Конструктивизм наиболее ярко проявил себя в архитектуре¹⁵. Среди наиболее известных архитекторов-конструктивистов называют братьев Весниных, Моисея Гинсбурга, Алексея Гана, Константина Мельникова, Владимира Татлина. Одним из первых крупных конструктивистских проектов стало строительство Дворца Труда в Москве в 1923 году по проекту братьев Весниных. Для проектов конструктивистской архитектуры важной особенностью стало воплощение в реальной жизни утопических идей о новой промышленной и функциональной реальности, в которой должен был существовать современный человек¹⁶.

Одним из ярких самостоятельных явлений в рамках русского Конструктивизма стало развитие графического дизайна, книжной и плакатной графики, фотоколлажа и других новых форм визуального¹⁷. Принято считать, что феномен авангардного и конструктивистского плаката является одним из важных сюжетов в истории развития графического дизайна в XX веке¹⁸. Одной из значительных фигур этого направления является *Эль Лисицкий* (1890 – 1941 годы), художник, архитектор, теоретик нового искусства и мастер плакатной графики. Одной из наиболее известных графических работ Эль Лисицкого является агитационный плакат «Клином красным бей белых», выполненный им в 1920 году.¹⁹

Значительным мастером конструктивистского плаката можно считать *Александра Родченко* (1891 – 1956 годы), художника, графика, фотографа. Как многие мастера русского авангарда, Александр Родченко был очень разносторонним художником. Он серьезно и плодотворно работал в качестве фотографа, считается одним из

¹⁵ Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: Книга 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.

¹⁶ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х томах. М. Прогресс-Традиция, 2002.

¹⁷ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

¹⁸ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

¹⁹ 高颖.包豪斯与苏维埃.平面设计.2009.The Bauhaus and the Soviet Гao Ин.Баухауз и Советский Союз.Графический дизайн.2009

основоположников советской рекламной графики, разрабатывал технику фотоколлажа.²⁰ Как фотограф Родченко получил мировую известность благодаря методу ракурсной фотографии и экспериментам с выбором нестандартных точек съемки²¹.

Образцы графического дизайна Конструктивизма стали продолжением многих идей и принципов, выраженных в архитектуре этого направления. Для конструктивистского плаката (а также для образцов журнальной и книжной графики этого периода) характерными отличительными особенностями можно назвать подчинение формы функциональным задачам, использование новых технических возможностей (фотомонтаж и фотоколлаж), ярко выраженные геометрические формы.²²

Важной составляющей развития графического дизайна в первой половине XX столетия стали процессы, связанные с возникновением таких понятий как «фирменный стиль» и «корпоративная айдентика»²³. В этот период активно развивается фабричное производство товаров массового потребления. В связи с этим возникают и развивается такая дисциплина как «маркетинг», встают задачи позиционирования компаний и их продукции на рынке.

Корпоративная айдентика (corporate identity, «корпоративный имидж») дала возможность выделить те или компании и их товары как среди конкурентов, так и в восприятии конечного потребителя. Фирменный стиль – это комплекс визуальных элементов (от шрифтов до цветовой гаммы),²⁴ который призван обеспечить единство внешнего вида продукции, упаковки, рекламы, документооборота, оформления офисов и т.д.²⁵

²⁰ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019..

²¹ Dabrowski M., Dickerman L., Galassi P., Lavrentev A., Rodchenko V.. Aleksandr Rodchenko. New York, N. Y.: Museum of Modern Art, 1998.

²² 葛瑶 . 巴尔与欧洲现代设计从“国际风格”到“包豪斯美学”. 2020 Гэ Яо.Барр и европейский современный дизайн варьируются от “международного стиля” до “эстетики Баухауза”.2020

²³ Kotler P., Armstrong G. Marketing: An Introduction. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

²⁴ Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015.

²⁵ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

Важнейшей фигурой, связанной с установлением системы фирменных стилей и корпоративной айдентики, стал немецкий архитектор, промышленный и графический дизайнер Петер Беренс (1868 – 1940 годы).²⁶ В начале XX столетия Беренс уже был известным немецким художником, графиком и архитектором.²⁷ По его проекту был построен павильон Германии на международной выставке в Турине в 1902 году. В 1903 году Беренс был назначен директором Художественно-промышленной школы в Дюссельдорфе. В 1907 году он стал одним из основателей немецкого Веркбунда, профессионального объединения архитекторов, художников, мастеров, промышленников и экспертов²⁸.

С именем Петера Беренса также принято связывать появление промышленного дизайна как самостоятельного направления²⁹. Сами товары, производимые AEG в разных странах, должны были, по задумке Петера Беренса, быть узнаваемы и поддерживать единый стиль. Поэтому огромное внимание было уделено разработке дизайна внешнего вида продукции. Форма спроектированных им предметов строилась в основном на повторении и вариациях нескольких простейших геометрических элементов³⁰.

Особое внимание Петер Беренс уделял графической составляющей стиля AEG. Его дизайн-бюро разработало специальные фирменные шрифты для концерна, сам логотип AEG также был создан Беренсом. Классическими образцами рекламной графики стали многие из плакатов с рекламой ламп накаливания, вентиляторов, электрочайников и другой продукции концерна.³¹ Деятельность Петера Беренса в качестве художественного консультанта концерна AEG продолжалась почти 10 лет. Благодаря его усилиям были

²⁶ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

²⁷ Windsor A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, 1981.

²⁸ Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

²⁹ Vanham R. Theory and Design in the First Machine Age. Cambridge Mass.: MIT Press, 1980.

³⁰ 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.

³¹ 肖家泉. 浅谈海洋博物馆的环境设计 .2013 年. 艺术设计学专业. 苏я Цзяцюань. Краткое обсуждение экологического дизайна Морского музея. Специальность - Искусство и дизайн. 2013

установлены стандарты фирменного стиля, корпоративной айдентики и рекламной графики, которые применялись и развивались во всем мире на протяжении XX столетия³².

Одним из важнейших феноменов развития графического дизайна в 20 веке стала деятельность немецкой школы Баухаус³³. Государственная высшая школа строительства и формообразования была образована в 1919 году и проработала в Германии вплоть до 1933 года. Баухаус был учрежден в Веймаре на базе старых учебных заведений, Высшей школы изобразительных искусств и Государственного строительного училища. Директором нового учебного заведения стал молодой архитектор *Вальтер Гропиус*, ученик Петера Беренса.

Одной из важнейших основ школы стала идея о «единстве искусств» (Gesamtkunstwerk), то есть идея о единении искусства и техники как основы формообразования³⁴. Для реализации этой идеи на практике была создана экспериментальная школа-мастерская, в которой изучали, исследовали и воплощали на практике самые передовые на тот момент художественные идеи.³⁵

Уникальность школы Баухаус и ее влияние на архитектуру, дизайн и новые художественные направления того времени можно также объяснить тем, что преподавателями школы в разное время были яркие и значительные фигуры в самых разных направлениях. По приглашению Гропиуса собственные курсы здесь читали известный русско-немецкий художник Василий Кандинский, важные художники Пауль Клее и Тео Ван Дусбург, знаменитый фотограф и теоретик новых визуальных концепций Ласло Мохой-Надь, архитектор Мис Ван дер Роэ и многие другие значительные фигуры. Многие основополагающие художественные концепции ими были разработаны и внедрены на практике именно в рамках учебных курсов в школе Баухаус.

³² Eskilson S. *Graphic Design: A New History*. London: Laurence King Publishing Ltd., 2007.

³³ Baumann K. *Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept*. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

³⁴ Васильева Е.; Позднякова К. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайн-системы. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022, сс. 56 – 61.

³⁵ Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005.
陈哲. 论历史博物馆展览的真实性 2009 On Authenticity of Exhibition in History Museum
Чэнь Чжэ. О подлинности выставки в Историческом музее 2009

Важнейшей составляющей графического стиля Баухаус стала деятельность венгерского художника, фотографа и теоретика нового искусства *Ласло Мохой-Надя* (1895 – 1946 годы). В школе Баухаус он на протяжении 5 лет читал курсы по обработке металла и по фотографии. Считается основным создателем теории «Нового видения»³⁶. В своих курсах он рассматривал фотографию и кино в качестве главных визуальных искусств 20 столетия. Принято считать, что именно благодаря его подходу фотография стала рассматриваться как основной иллюстративный материал современности³⁷.

Во Второй главе рассмотрены ключевые направления графического дизайна второй половины XX века. Одним из важнейших феноменов, определивших развитие графического дизайна во второй половине XX столетия, и вплоть до настоящего времени, стала Швейцарская школа графического дизайна³⁸. Швейцарская школа (или «Швейцарский стиль») можно считать комплексным и протяженным во времени явлением. Ранний этап развития школы связан с именем выдающегося теоретика и мастера типографики Эрнеста Келлера.

Эрнест Келлер (1891 – 1968 годы) преподавал типографику в Школе прикладных искусств в Цюрихе начиная с 1918 года. Его учебный курс считается одним из первых систематических образовательных программ по графическому дизайну³⁹. Именно он включил типографику в систему высшего художественного образования. Благодаря усилиям Эрнеста Келлера типографика превратилась из подчиненной, чисто технической дисциплины в важную составляющую художественного образования и основу графического дизайна как самостоятельной дисциплины. Принято считать, что именно в рамках своего курса и в опубликованных им теоретических работах Келлер фактически сформулировал основы будущего Швейцарского стиля графического дизайна⁴⁰.

³⁶ Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022.

³⁷ Королева А. Концепция нового дизайна и фотография в периодических печатных изданиях Баухауса // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПбГХПА, 2020. с. 299—305.

³⁸ Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. 100 Years of Swiss Graphic Design. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.

³⁹ Vetter P., Leuenberger K., Eckstein M. No Style. Ernst Keller (1891–1968) – Teacher and Pioneer of the Swiss Style. Zürich: Triest Verlag, 2018.

⁴⁰ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

Одним из учеников Эрнеста Келлера был другой выдающийся швейцарский дизайнер-график, *Йозеф Мюллер-Брокман* (1914 – 1996 годы). Последний считается одной из главных фигур Швейцарской школы графического дизайна, много сделавшей для ее развития. Йозеф Мюллер-Брокман является создателем модульной системы в графическом дизайне, которую он описал в своих работах, прежде всего, в книге «Модульная система в графическом дизайне»⁴¹.

Система, основанная на применение модульной сетки, стала очень важным принципом верстки и организации любого печатного пространства, будь то плакат, обложка, книжная или журнальная страница. Принцип модульной сетки в графическом дизайне повсеместно используется вплоть до настоящего момента⁴². Он является основным принципом организации пространства также в современных системах компьютерного дизайна, например, в системе Flat Design⁴³.

Классическим периодом развития Швейцарской школы графического дизайна принято считать период 1950-1960-х годов.⁴⁴ Именно в это время выходят основные теоретические работы основных мастеров Швейцарского стиля: Мюллер-Брокмана, Эмиля Рудера и Армина Хофманна.⁴⁵ В этот же период издаются профессиональные журналы по типографике и дизайну. Такие как *Typografische Monatsblätter* (выходит с 1946 года) или *Neue Grafik* (издавался с 1958 по 1965 год). Одним из его создателей и редактор стал Мюллер-Брокманн. Этот журнал создавался на принципах Швейцарской школы, именно они определяли его дизайн и верстку. Эти журналы способствовали распространению нового стиля за пределами Швейцарии.

⁴¹ Muller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung. Niederteufen, Switzerland: Arthur Niggli, 1981.

⁴² Friedl F., Ott N., Stein B. Typography: An encyclopedic survey of type design and techniques through history. New York: Black Dog & Leventhal, 1998.

⁴³ Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.

⁴⁴ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

⁴⁵ 陈静怡. 浅析海洋博物馆的设计理念和展陈形式. 2014年. 美术学专业. 重庆 重庆. краткий анализ концепции дизайна и выставочной формы Морского музея. Специальность - Изобразительное искусство. 2014

Важной фигурой для развития Швейцарской школы графического дизайна является дизайнер, теоретик и мастер типографики *Эмиль Рудер* (1914 – 1970 годы). Эмиля Рудера считают одной из основных фигур Швейцарского стиля⁴⁶. Он окончил Школу Дизайна в Базеле, который наряду с Цюрихом был одним из центров развития дизайна в этой стране. Эмиль Рудер создал универсальную модульную сетку из 9 квадратов, которая позволяла сформировать 24 различных варианта формирования страницы при верстке.⁴⁷

Основными отличительными особенностями Швейцарской школы графики принято называть следующие элементы⁴⁸. Это система модульных сеток, использование простых и ясных шрифтов без засечек, выравнивание по левому краю, использование пустого пространства и ассиметричное расположение элементов. Характерно, что именно текст и шрифт стали основным графическим элементом Швейцарского стиля.

Новые графические методы также стали ведущим графическим стилем в рекламном плакате, журнальной и книжной верстке в интернациональном пространстве в период после Второй мировой войны⁴⁹. Именно поэтому Швейцарский стиль часто называют Интернациональным стилем графического дизайна⁵⁰. Большинство последующих графических систем и направлений так или иначе опирались на принципы, выработанные в рамках Швейцарской школы графического дизайна⁵¹.

Графические принципы, выработанные в рамках Швейцарской школы, получили широкое международное распространение.⁵² Минималистический дизайн, построение

⁴⁶ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

⁴⁷ 胡凤霞. 浅析海洋博物馆的展陈设计及其科学普及教育功能 .2017 年. 博物馆学专业. 徐 Фэнся. Краткий анализ выставочного дизайна Морского музея и его научно-популярных и образовательных функций. Специальность - музееведение.2017 .

⁴⁸ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

⁴⁹ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

⁵⁰ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

⁵¹ Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656

⁵² Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965. New Haven: Yale University Press: 2001.

верстки на основе системы модульных сеток, применение простых шрифтов без засечек, выравнивание по левому краю страницы, – все эти приемы использовались в 60-70 годы прошлого столетия повсеместно⁵³. Именно поэтому Швейцарскую школу также принято называть Интернациональным стилем графического дизайна. Ярким и выразительным примером распространения и влияния Интернационального стиля стала Японская школа плаката.

Основными особенностями Японской школы плаката можно считать два основных момента⁵⁴. Японская графика несет отпечаток уникальной и богатой национальной визуальной культуры. Характерными чертами которой можно назвать устойчивую минималистическую традицию, уходящую в глубь веков. Искусство каллиграфии и иероглифика также оказывали сильное влияние на японскую художественную культуру XX столетия, в том числе на стиль японских художников-графиков и дизайнеров.

Важнейшей фигурой японского и интернационального графического дизайна принято считать такого мастера как *Юсаку Камекура* (1915 – 1997 годы)⁵⁵. Камекура окончил Институт новой архитектуры и промышленных искусств в Токио, который был создан по образу школы Баухаус. Уже в 1938 году Камекура отвечал за издание журнала *Nippon* («Япония»), многоязычного издания, посвященного вопросам культуры. В 1951 году Камекура организует первое в Японии профессиональное объединение графических дизайнеров - Японский клуб художников-рекламистов.

Другим важным графическим дизайнером Японской школы принято считать такого художника как *Рюичи Ямасиро* (1920 – 1997 годы). Ямасиро окончил факультет дизайна Политехнического университета в Осаке в 1938 году. Много занимался рекламной графикой, выполняя заказы крупнейших японских концернов (Toyota, Asahi, Toshiba, Fuji). В 1958 Ямасиро оформил национальный павильон Японии на Всемирной выставке в Брюсселе (EXPO 58). Графический стиль Ямасиро принято связывать с традицией японской каллиграфии, и, одновременно, с влиянием модернизма и Интернационального

⁵³ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101

⁵⁴ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

⁵⁵ Clifford J. Graphic icons: visionaries who shaped modern graphic design. San Francisco: Peachpit Press, 2014.

стиля графического дизайна.⁵⁶ Одним из самых известных японских плакатов того периода стал созданный Ямасиро в 1954 году плакат «Роща - Лес». Он состоит из множества иероглифов, обозначающих слова «роща» и «лес», которые выглядят как маленькие деревья и формируют изображение леса с высоты птичьего полета. Графические элементы плаката – это и текст, и изображение одновременно.⁵⁷

Значительный вклад в развитие Японской школы плаката и ее мировое признание внес *Сигэо Фукуда* (1932 – 2009 годы), художник и скульптор, признанный мастер графического дизайна. После Второй мировой войны Сигэо Фукуда обратился к Швейцарскому стилю. В 1956 году окончил Университет Изящных искусств в Токио и стал работать в качестве графического дизайнера. Стиль Фукуды отличает минималистичный дизайн, лаконичность и использование неожиданных визуальных идей и образов⁵⁸.

В числе важнейших представителей Японской школы плаката также необходимо назвать такого художника как *Икко Танака* (1930 – 2002 годы)⁵⁹. В качестве источников его графического стиля рассматривают систему школы Баухаус, Интернациональный графический стиль, Нью-Йоркскую школу графического дизайна. Для творчества Икко Танака характерно сочетание разных систем и культур.⁶⁰ Он изучал традиционные японские искусства, в том числе театр Кабуки. Работал в качестве театрального художника, много сотрудничал с миром японской моды. В своих работах Танака

⁵⁶ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица -ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.

⁵⁷ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

⁵⁸ Shigeo Fukuda Masterworks. Richmond Hill: Firefly Books, 2005.

⁵⁹ Calza G., Tanaka I. Tanaka Ikko: Graphic Master. London: Phaidon, 1997.

⁶⁰ 刘豪. 从“装饰”到“设计”——美国库珀-休伊特设计博物馆展览观念研究 2019 Лю Хао. От "декорации" к "дизайну" - Исследование концепции выставки в Музее дизайна Купер-Хьюитт в Соединенных Штатах в 2019

демонстрировал глубокое знание и использование визуальных приемов как современной западной культуры, так и традиционной японской.⁶¹

В период 1970-80-х годов развитие графического дизайна маркировано новым явлением, которое было названо «Новая волна». Исследователи обычно связывают это явление с появлением такого направления как постмодернизм⁶². Постмодернизм проявился в самых разных видах искусства, в первую очередь, в архитектуре, литературе, музыке, дизайне и моде⁶³. Четкие и ясные правила Интернационального стиля и модернизма (в том числе и в графическом дизайне) стали сознательно нарушаться и смешиваться.

Характерно, что новое направление также возникло в Швейцарии, на родине Интернационального стиля. Одним из основателей Новой волны принято считать замечательного швейцарского типографа и дизайнера по имени *Вольфганг Вайнгарт* (1941 – 2021 годы).⁶⁴ Вайнгарт был типографом-самоучкой, он начал свою карьеру с наборщика в типографии. Именно этот опыт работы сначала с классической системой набора, позднее, с фотонабором, подтолкнул Вайнгарта к экспериментам и стремлением

⁶¹ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица -ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.

⁶² Poynor R. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. London, Laurence King Publishing, 2003.

⁶³ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

胡凤霞. 浅析海洋博物馆的展陈设计及其科学普及教育功能 .2017 年.博物馆学专业.Ху Фэнся. Краткий анализ выставочного дизайна Морского музея и его научно-популярных и образовательных функций.Специальность - музееведение.2017 .

⁶⁴ 顾金龙. 论海洋博物馆的展示策略与科普教育功能 .2015 年.博物馆学专业.Гу Цзиньлун. О стратегии показа и научно-популярной образовательной функции Морского музея.Специальность - музееведение.2015.

выйти за границы стандартных правил типографики и стандартов Интернационального стиля⁶⁵.

В 1968 году Вайнгарта пригласили читать курс в Школу дизайна в Базеле (Kunstgewerbeschule Basel), где на тот момент преподаватели основоположники классической Швейцарской школы - Эмиль Рудер и Армин Хофманн. В рамках своих курсов Вайнгарт просил студентов нарушать принятые правила и стараться выходить за привычные рамки классического Швейцарского стиля. Так появились многие визуальные приемы Новой волны: неравномерная разрядка в словах, сознательно разный интерлиньяж, деформация сетки, блочные заливки и другие элементы «антистиля».

Развитие Новой волны связано с именами последовательных учеников Вайнгарта, такими как Даниэль Фридман и Эйприл Грейман. Американский график *Даниэль Фридман* (1945 – 1995 годы) учился в Базеле и Ульмской школе в Германии. Позже он сам стал преподавать графический дизайн в США, в Йельском Университете. На своих курсах он стремился научить студентов нарушать все правила и нормы, экспериментировать без ограничений. Они должны были проектировать свои работы, используя тексты из метеорологических сводок погоды. Это было единственным формальным ограничением в творческом процессе. Собственные графические плакаты Фридмана также стали ярким примером нового стиля, который в своей иллюстрированной монографии 1994 года он сам обозначил как «радикальный модернизм»⁶⁶.

Одним из самых известных мастеров Новой волны стала выдающийся американский дизайнер *Эйприл Грейман* (род. 1948). После окончания бакалавриата в Институте искусств в Канзас-Сити (США), Эйприл Грейман продолжила образование в Европе, в Школе дизайна в Базеле, где была учеником Армина Хофманна и Вольфганга Вайнгарта. Она стала последовательным адептом Новой волны Швейцарского дизайна. Во многом именно ее усилиями методы «новой типографики» и стиль Новой волны широко распространился на американском континенте и по всему миру⁶⁷.

⁶⁵ 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.

任佳蕊. 浅析海洋博物馆的展陈策划和设计. 2012年. 美术学专业. Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея. Специальность - Изобразительное искусство. 2012 год.

⁶⁶ Friedman D. Radical Modernism. New Haven: Yale University Press, 1994.

⁶⁷ Carter R. American Typography Today. N. Y.: Van Nostrand Reinhold, 1989.

В Третьей главе рассмотрены основные направления исследования Мирового океана и основные океанографические музеи мира. История исследования Мирового океана уходит в глубь тысячелетней человеческой цивилизации. Человек начал исследовать морские глубины еще в античные времена. К этому периоду истории относятся первые упоминания о попытках обеспечить человека воздухом под водой для исследования морских глубин. Также исследования морей были связаны с историей мореплавания, формированием знаний о морских течениях, способах ориентироваться в море, составлением первых географических карт⁶⁸. Важной вехой стала эпоха Великих географических открытий, а также кругосветное плавание Фернана Магеллана в 1519—1522 и морские экспедиции Джеймса Кука, совершенные в 1768 – 1780 годах⁶⁹.

Однако последовательное и планомерное исследование Мирового океана началось только в XIX столетии. Во время Британской Антарктической экспедиции 1830 – 1840 годов Джеймс Росс изобрел способ измерения глубины, используя замер изменения скорости вытравливания лотлиня. Это позволило достаточно точно производить измерения глубин и наносить эти данные на карты морей и океанов⁷⁰. Важным этапом в исследовании Мирового океана стало совершенствование методов погружения на глубину и нахождения человека под водой. Интенсивные исследования глубин Мирового океана относятся уже к XX столетию.

Огромное значение для изучения Мирового океана имели целенаправленные усилия многих государств по созданию системы для проведения океанографических исследований.⁷¹ Она включила в себя специальные научные суда-лаборатории (проводившие исследовательские экспедиции ежегодно, на постоянной основе), научно-исследовательские институты и специальные лаборатории, преподавание соответствующих дисциплин в высших учебных заведениях.⁷²

⁶⁸ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

⁶⁹ Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

⁷⁰ Sverdrup K., Duxbury A., Duxbury A. An Introduction to the World's Oceans. N. Y.: McGraw-Hill, 2005.

⁷¹ Sverdrup K., Duxbury A., Duxbury A. An Introduction to the World's Oceans. N. Y.: McGraw-Hill, 2005.

⁷² Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

В мире существуют тысячи морских музеев. Собственный Национальный морской музей есть в большинстве государств, имеющих выход к морю. Однако, большая часть этих музейных институций посвящена истории мореплавания и кораблестроения (такие как Национальный Морской музей Мальты, Национальный Морской музей Португалии), истории военно-морского флота (например, Museo Storico Navale в Венеции или Военно-Морской Музей в Санкт-Петербурге), конкретным историческим судам (музеи викингов или знаменитый музей-парусник *Vasa* в Стокгольме).⁷³ Однако специализированных музеев, посвященных Мировому океану и истории его исследования, не так много. Среди основных океанографических музеев рассмотрены *Океанографический музей Монако, Немецкий Океанографический музей в Штральзунде, Национальный Океанографический музей Вьетнама в Нячанге, Национальный Морской музей Австралии и Национальный Морской музей (NMM) в Гринвиче, Великобритания.*

Крупнейшим морским музеем мира является Музей Мирового Океана в Калининграде. Музей Мирового океана в Калининграде был учрежден в 1990 году.⁷⁴ Фактически он открылся только в 1994 году, когда на борту научно-исследовательского судна «Витязь», переданного музею, открылась первая экспозиция⁷⁵. В настоящий момент Музей Мирового океана в российском Калининграде можно считать одним из самых больших и значительных музейных комплексов в мире, посвященных Мировому океану и истории его исследования. Число посетителей этого музея доходит до 1,3 млн. человек в год.

Уникальность калининградского музея также заключается в том, что это – комплексный по своей концепции музей. Его экспозиции посвящены двум основным направлениям. Первое направление – это флора и фауна Мирового океана. Вторая важная часть всех экспонатов связана непосредственно с океанографией, то есть исследованием Мирового океана.

Важным экспонатом Музея Мирового океана является наличие здесь настоящих научно-исследовательских судов, открытых для посещения. Это научно-исследовательское судно «Витязь» и судно космической связи «Космонавт Виктор

⁷³ 任佳蕊. 浅析海洋博物馆的展陈策划和设计 .2012 年.美术学专业.Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2012 год

⁷⁴ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

⁷⁵ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004.

Пацаев». Филиалом Музея Мирового океана также является знаменитый арктический ледокол «Красин», ошвартованный в Санкт-Петербурге.

Музей Мирового океана непрерывно расширяется. В настоящее время в стадии завершения строительства уникальный выставочный комплекс «Планета Океан», который станет основным корпусом музея в Калининграде. В новом здании будут размещены образовательный центр, библиотека, фондохранилища⁷⁶, лаборатории и новые выставочные пространства. Комплекс российского Музея Мирового Океана можно назвать одним из крупнейших профильных музеев океанографии и океанологии в мире. Этот проект является комплексным музейным, научно-исследовательским и образовательным учреждением.

В Четвертой главе представлено описание проекта.

⁷⁶ 邹玲玲. 浅谈海洋博物馆的展陈设计策略 .2015 年.博物馆学专业.Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2012 год

Глава 1. Основные направления развития графического дизайна в первой половине XX века: формирование новых визуальных принципов

Приступая к созданию проекта графического и мультимедийного сопровождения современного Музея Мирового океана, представляется важным провести исследование основных направлений развития графического дизайна XX столетия.⁷⁷ Принято считать, что наиболее заметные современные направления в графическом дизайне опираются на основные визуальные принципы, сформулированные еще в начале и первой половине прошлого столетия.

Яркий пример такого влияния представляет собой система «плоского дизайна» (так называемый Flat Design).⁷⁸ Плоский дизайн является одним из наиболее востребованных направлений в современном графическом дизайне вообще, и в системах компьютерного дизайна в частности. Считается, что Flat Design⁷⁹ во многом стал логичным продолжением основных визуальных принципов, разработанных в рамках заметных направлений графического дизайна XX века.⁸⁰ Среди таких направлений, оказавших значительное влияние на современный Плоский дизайн, часто называют школу Баухаус, русский Конструктивизм, Швейцарскую школу графического дизайна.⁸¹

Изучение особенностей основных художественных течений XX столетия, непосредственно повлиявших на развитие графического дизайна в его современном виде,⁸² видится важной теоретической частью данной работы. Именно в рамках новых

⁷⁷ Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005.

⁷⁸ Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2018. № 3 (29). С. 43-49.

⁷⁹ Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // *Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей*. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656.

⁸⁰ Lupton L. *Graphic Design: The New Basics*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015.

⁸¹ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // *Terra Artis*, 2021, № 3, с. 84 – 101.

⁸² Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005.

направлений первой половины прошлого века⁸³ (таких, как школа Баухаус или русский Конструктивизм) были сформулированы основные системные представления о графическом и предметном дизайне, новых визуальных подходах и технических возможностях. Возникновение феномена «фирменного стиля» и первые яркие примеры разработки корпоративной айдентики также можно наблюдать на протяжении первой половины XX века, например, в творчестве такого архитектора и дизайнера как Питер Беренс. Поэтому именно эти темы были выбраны в качестве материала исследования в рамках данной главы.

1.1. Русский Конструктивизм как художественное течение и формирование феномена конструктивистского плаката

Одним из ярких художественных направлений первой половины XX века принято считать русский Конструктивизм. Его особенностью можно назвать значительную широту охвата самых разных сфер – от архитектуры и графического дизайна до плакатной графики и фотографии как нового средства визуального выражения. Феномен Конструктивизма также интересен тем, что, развиваясь в рамках Советской России в 20-30-е годы XX века, это художественное направление оказало значительное влияние на международном и интернациональном уровне. Многие идеи русского Конструктивизма созвучны принципам немецкой школы Баухаус, голландскому направлению Де Стил, были впоследствии восприняты и использованы в системах Интернационального стиля⁸⁴ или Швейцарской школы графического дизайна.

Термин «Конструктивизм» впервые был использован архитекторами и скульпторами Антонином Певзнером и Наумом Габо, которые разработали новый

⁸³ 邹玲玲. 浅谈海洋博物馆的展陈设计策略 .2015 年.博物馆学专业.Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2012 год

⁸⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80.

революционный индустриальный стиль⁸⁵. В 1920 году они опубликовали статью «Реалистический манифест», которую принято считать первым манифестом Конструктивизма⁸⁶. По их замыслу новый термин должен был маркировать совершенно новое направление в архитектуре. Она, в свою очередь, должна стать средством выражения новых идей. А также служить наглядным воплощением революционных идей о новом обществе и новом мире.

Дальнейшее установление термина «Конструктивизм» связывают с именем талантливого архитектора Алексея Гана. Уже в 1922 году он опубликовал книгу, которая была посвящена новому художественному направлению. Эта монография так и называлась: «Конструктивизм»⁸⁷. В ней Алексей Ган особенно отметил «индустриальный характер» нового направления как один из важнейших отличительных признаков Конструктивизма.

Как новое художественное направление Конструктивизм наиболее ярко проявил себя в **архитектуре**⁸⁸. Среди наиболее известных архитекторов-конструктивистов называют братьев Весниных, Моисея Гинсбурга, Алексея Гана, Константина Мельникова, Владимира Татлина. Одним из первых крупных конструктивистских проектов стало строительство Дворца Труда в Москве в 1923 году по проекту братьев Весниных. В нем были ярко выражены основные признаки Конструктивизма в архитектуре⁸⁹. Это геометрические формы, лаконичность, четкий план и конструктивный каркас здания, выполненный из железобетона.⁹⁰

Важной особенностью советской конструктивистской архитектуры стало создание многих новаторских по своему назначению объектов. Среди них были дома-коммуны, фабрики-кухни, дома культуры для рабочих заводов и фабрик. Конструктивистская

⁸⁵ Giedion-Welcer C. Antoin Pevsner. Neuchatel: Griffon, 1961.

⁸⁶ Rickey G. Constructivism: Origins and Evolution. New York: George Braziller. 1995.

⁸⁷ Ган А. М. Конструктивизм. Тверь, книжное издательство, 1922.

⁸⁸ Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: Книга 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.

⁸⁹ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

⁹⁰ 范芸. 海洋博物馆的展示形式与展陈设计研究 .2014 年. 博物馆学专业. 范芸 Юнь. Исследование формы экспозиции и дизайна макета экспозиции Морского музея. Специальность - музееведение.2014

архитектура может рассматриваться как массовая и успешная попытка создания новых по своей функции зданий и комплексов. Эта новизна также подчеркивалась использованием новых функциональных архитектурных форм.⁹¹ Также характерной особенностью стало массовое применение железобетонных конструкций в качестве основного строительного материала.⁹²

Для проектов конструктивистской архитектуры важной особенностью стало воплощение в реальной жизни утопических идей о новой промышленной и функциональной реальности, в которой должен был существовать современный человек⁹³. Яркий пример – так называемые дома-коммуны. В них проектировались личные помещения для жильцов очень небольшой площади, без индивидуальной кухни. При этом такие проекты подразумевали множество общественных помещений. Это помещения для приема пищи, занятия спортом, чтения книг и общения, а также различные хозяйственные помещения, например, прачечные. Одним из таких проектов стал Дом Наркомфина в Москве, построенный по проекту М. Гинсбурга, И. Милиниса и С. Прохорова в 1928-1930 годах.

Кроме архитектуры Конструктивизм стал заметным явлением в самых разных направлениях.⁹⁴ Например, в графическом дизайне, искусстве плаката, фотографии, в декоративно-прикладном искусстве. Многие мастера русского Конструктивизма работали в самых разных областях. Такова, например, фигура *Владимира Татлина* (1885 – 1953 годы), яркого авангардного живописца, графика, дизайнера, театрального художника и преподавателя.

Владимира Татлина можно охарактеризовать в большей степени как художника-концептуалиста. Большинство его архитектурных или дизайн-проектов никогда не были реализованы, оставшись только в виде конструкций, макетов и эскизов. Это, например, проект летательного аппарата «Летатлин» или знаменитая «Башня Татлина». Она была создана как проект гигантского (высотой 400 метров) памятника III Интернационалу в

⁹¹ Фремптон К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

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

⁹³ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х томах. М. Прогресс-Традиция, 2002.

⁹⁴ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

1919 году и стала не только своеобразным символом конструктивистской архитектуры,⁹⁵ но и всего русского и советского авангардного искусства в целом⁹⁶.

Одним из ярких самостоятельных явлений в рамках русского Конструктивизма стало развитие графического дизайна, книжной и плакатной графики, фотоколлажа и других новых форм визуального⁹⁷. Принято считать, что феномен авангардного и **конструктивистского плаката** является одним из важных сюжетов в истории развития графического дизайна в XX веке⁹⁸. Одной из значительных фигур этого направления является *Эль Лисицкий* (1890 – 1941 годы), художник, архитектор, теоретик нового искусства и мастер плакатной графики. Одной из наиболее известных графических работ Эль Лисицкого является агитационный плакат «Клином красным бей белых», выполненный им в 1920 году.

Под руководством Эль Лисицкого была организована Всесоюзная типографическая выставка, прошедшая в Москве в 1927 году. Им были разработаны концепция и дизайн выставочного пространства. Также по эскизам Эль Лисицкого был построен советский павильон на международной выставке в Кельне в 1928 году. Павильон представлял собой масштабный проект с инсталляциями, макетами, кинетическими объектами и фотомонтажным фризом.⁹⁹

Значительным мастером конструктивистского плаката можно считать *Александра Родченко* (1891 – 1956 годы), художника, графика, фотографа. Как многие мастера русского авангарда, Александр Родченко был очень разносторонним художником. Он серьезно и плодотворно работал в качестве фотографа, считается одним из

⁹⁵ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80.

⁹⁶ Milner J. Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde. New Haven: Yale University Press, 1983.

⁹⁷ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

⁹⁸ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

⁹⁹ 刘奕君. 海洋博物馆环境设计与文化内涵的提升. 2016年. 美术学专业. Лю Ицзюнь. Улучшение экологического дизайна и культурной коннотации Морского музея. Специальность - Изобразительное искусство. 2016

основоположников советской рекламной графики, разрабатывал технику фотоколлажа.¹⁰⁰ Как фотограф Родченко получил мировую известность благодаря методу ракурсной фотографии и экспериментам с выбором нестандартных точек съемки¹⁰¹.

Александр Родченко занимался оформлением советского павильона (архитектор Константин Мельников) на Всемирной выставке в Париже в 1925 году. Для павильона СССР Родченко создал проект рабочего клуба, который вместе с его рекламными плакатами получил серебряную медаль по итогам парижской Всемирной выставки. Среди наиболее известных графических работ Александра Родченко можно назвать плакат «Книги по всем отраслям знания» для издательства Ленгиз (1925 год). А также множество рекламных плакатов для крупных советских промышленных и торговых предприятий (ГУМ, Моссельпром, Резинтрест), которые были выполнены им в соавторстве с поэтом Владимиром Маяковским в период 1920-х годов.

В качестве важного сюжета для развития графического дизайна периода Конструктивизма необходимо упомянуть различные периодические журналы.¹⁰² Такие журналы издавались, например, творческими и поэтическими объединениями, также выходили профессиональные отраслевые издания. Например, с 1926 по 1930 год в Москве издавался журнал «Современная архитектура». Половину обложек журнала (а также верстку статей и рекламы) оформил известный архитектор-конструктивист и теоретик Алексей Ган.¹⁰³

Образцы графического дизайна Конструктивизма стали продолжением многих идей и принципов, выраженных в архитектуре этого направления. Для конструктивистского плаката (а также для образцов журнальной и книжной графики этого периода) характерными отличительными особенностями можно назвать подчинение

¹⁰⁰ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019..

¹⁰¹ Dabrowski M., Dickerman L., Galassi P., Lavrentev A., Rodchenko V.. Aleksandr Rodchenko. New York, N. Y.: Museum of Modern Art, 1998.

¹⁰² Зеляева С. Фотография в графической системе швейцарской школы: концепция и визуальная программа // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПбГХПА, 2022. С. 509-515.

¹⁰³ 张琪 荷兰风格派对包豪斯设计理念变革的影响 2024 年 Чжан Ци. Влияние голландского стиля на изменение дизайнерских концепций Баухауза, 2024 год

формы функциональным задачам, использование новых технических возможностей (фотомонтаж и фотоколлаж), ярко выраженные геометрические формы.

1.2. Петер Беренс: создание системы фирменного стиля и корпоративной айдентики

Важной составляющей развития графического дизайна в первой половине XX столетия стали процессы, связанные с возникновением таких понятий как «фирменный стиль» и «корпоративная айдентика»¹⁰⁴. В этот период активно развивается фабричное производство товаров массового потребления. В связи с этим возникают и развивается такая дисциплина как «маркетинг», встают задачи позиционирования компаний и их продукции на рынке.

Корпоративная айдентика (corporate identity, «корпоративный имидж») дала возможность выделить те или компании и их товары как среди конкурентов, так и в восприятии конечного потребителя. Фирменный стиль – это комплекс визуальных элементов (от шрифтов до цветовой гаммы),¹⁰⁵ который призван обеспечить единство внешнего вида продукции, упаковки, рекламы, документооборота, оформления офисов и т.д.¹⁰⁶ Фирменный стиль стал одним из основных инструментов создания корпоративной идентичности на уровне дизайна и внешнего вида самих товаров, а также их рекламы и других способов коммуникации с потребителями¹⁰⁷.

Важнейшей фигурой, связанной с установлением системы фирменных стилей и корпоративной айдентики, стал немецкий архитектор, промышленный и графический дизайнер Петер Беренс (1868 – 1940 годы).¹⁰⁸ В начале XX столетия Беренс уже был известным немецким художником, графиком и архитектором.¹⁰⁹ По его проекту был построен павильон Германии на международной выставке в Турине в 1902 году. В 1903

¹⁰⁴ Kotler P., Armstrong G. Marketing: An Introduction. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

¹⁰⁵ Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015.

¹⁰⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

¹⁰⁷ Ламбен Ж.-Ж. Менеджмент, ориентированный на рынок. Стратегический и операционный маркетинг. СПб: Питер, 2006.

¹⁰⁸ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹⁰⁹ Windsor A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, 1981.

году Беренс был назначен директором Художественно-промышленной школы в Дюссельдорфе. В 1907 году он стал одним из основателей немецкого Веркбунда, профессионального объединения архитекторов, художников, мастеров, промышленников и экспертов¹¹⁰.

В том же 1907 году Петер Беренс занял пост художественного консультанта немецкого промышленного концерна АЕГ («Генеральная электрическая компания»). Это был очень крупный международный концерн со множеством филиалов в разных странах. Перед Петером Беренсом встала масштабная и сложная задача унифицировать продукцию концерна, которая выпускалась на десятках заводов в разных странах. А также привести в единую систему разнообразную по смыслу и внешнему виду систему документооборота, рекламную продукцию, другие информационные материалы.

Петер Беренс и его дизайн-бюро в рамках концерна АЕГ провело огромную систематическую работу. Были созданы единые стандарты (на уровне шрифтов, цветов и графических подходов) для всей рекламной и информационной продукции концерна на всех предприятиях и филиалах¹¹¹. Были составлены и напечатаны специальные руководства, в которых эти правила и стандарты были подробно описаны. Работу Петера Беренса для концерна АЕГ можно считать одним из первых примеров систематической деятельности в рамках понятия «фирменный стиль». Также им, фактически, был создан первый «бренд-бук» (brand book). Так впоследствии стали называть руководство по применению шрифтов, логотипов и других элементов в рамках фирменного стиля.

С именем Петера Беренса также принято связывать появление промышленного дизайна как самостоятельного направления¹¹². Сами товары, производимые АЕГ в разных странах, должны были, по задумке Петера Беренса, быть узнаваемы и поддерживать единый стиль. Поэтому огромное внимание было уделено разработке дизайна внешнего вида продукции. Форма спроектированных им предметов строилась в основном на повторении и вариациях нескольких простейших геометрических элементов¹¹³. Большая номенклатура товаров массового потребления, которые производила АЕГ (лампы

¹¹⁰ Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹¹¹ Windsor A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, 1981.

¹¹² Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. Cambridge Mass.: MIT Press, 1980.

¹¹³ 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.

накаливания, утюги, электрочайники, часы, осветительные приборы, вентиляторы) получили стилистически единый, узнаваемый дизайн. Это позволило выделить продукцию немецкого концерна среди конкурентов в разных странах Европы и в мире.

Будучи талантливым архитектором, Петер Беренс последовательно занимался строительством новых предприятий, складских комплексов и офисных зданий для концерна AEG¹¹⁴. А также реконструировал и перестраивал старые промышленные здания в рамках направлений конструктивизма и функционализма. Все архитектурные работы Беренса для AEG также создавались в едином стиле¹¹⁵, который должен был подчеркнуть единые стандарты корпоративной идентичности.¹¹⁶

Особое внимание Петер Беренс уделял графической составляющей стиля AEG. Его дизайн-бюро разработало специальные фирменные шрифты для концерна, сам логотип AEG также был создан Беренсом. Классическими образцами рекламной графики стали многие из плакатов с рекламой ламп накаливания, вентиляторов, электрочайников и другой продукции концерна. Деятельность Петера Беренса в качестве художественного консультанта концерна AEG продолжалась почти 10 лет. Благодаря его усилиям были установлены стандарты фирменного стиля, корпоративной айдентики и рекламной графики, которые применялись и развивались во всем мире на протяжении XX столетия¹¹⁷.

1.3. Традиция школы Баухаус – графический дизайн как элемент новой визуальной системы

Одним из важнейших феноменов развития графического дизайна в XX веке стала деятельность немецкой школы Баухаус¹¹⁸. Государственная высшая школа строительства и формообразования была образована в 1919 году и проработала в Германии вплоть до 1933 года. Баухаус был учрежден в Веймаре на базе старых учебных заведений, Высшей школы изобразительных искусств и Государственного строительного училища.

¹¹⁴ Anderson S. Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century. Cambridge Mass.: MIT Press, 2002.

¹¹⁵ Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹¹⁶ Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015.

¹¹⁷ Eskilson S. Graphic Design: A New History. London: Laurence King Publishing Ltd., 2007.

¹¹⁸ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

Директором нового учебного заведения стал молодой архитектор *Вальтер Гропиус*, ученик Петера Беренса.

Основным учебным направлением Баухауса изначально должна была стать архитектура. Однако Вальтер Гропиус мыслил гораздо шире. Под его руководством Баухаус стал учебным заведением нового типа, в котором первостепенное внимание уделялось вопросам формообразования¹¹⁹ в целом. Архитектура действительно занимала важное место в учебных программах. Но наряду с ней, ученики изучали историю искусств, теорию и практику новых актуальных художественных направлений.

Одной из важнейших основ школы стала идея о «единстве искусств» (*Gesamtkunstwerk*), то есть идея о единении искусства и техники как основы формообразования¹²⁰. Для реализации этой идеи на практике была создана экспериментальная школа-мастерская, в которой изучали, исследовали и воплощали на практике самые передовые на тот момент художественные идеи.¹²¹

Сначала, на первых курсах Баухаус основное внимание уделялось общим, теоретическим направлениям самого широкого круга. Затем, студентам предлагались узкоспециализированные курсы разных направлений, от архитектуры и ремесленных направлений до промышленного и графического дизайна, новых визуальных средств (таких как фотография).¹²² Особенность учебных программ Баухауса заключалась также в сочетании теории, экспериментальных и новых направлений с конкретными прикладными дисциплинами¹²³. В мастерских школы студенты осваивали практические задания, работали с металлом, стеклом и деревом. Такая синтетическая программа должна была дать широкое художественное образование, а также конкретные практические навыки.

¹¹⁹ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80

¹²⁰ Васильева Е.; Позднякова К. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайн-системы. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022, сс. 56 – 61.

¹²¹ Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹²² 胡兰凌 康定斯基的金字塔理论与设计教育创新之路 2023 年 Ху Ланлин.

Теория пирамиды Кандинского и путь инноваций в дизайнерском образовании, 2023 год

¹²³ Cimino E. *Student Life at the Bauhaus, 1919—1933*. Boston: UMass-Boston, 2003.

Уникальность школы Баухаус и ее влияние на архитектуру, дизайн и новые художественные направления того времени можно также объяснить тем, что¹²⁴ преподавателями школы в разное время были яркие и значительные фигуры в самых разных направлениях. По приглашению Гропиуса собственные курсы здесь читали известный русско-немецкий художник¹²⁵ Василий Кандинский, важные художники Пауль Клее и Тео Ван Дусбург, знаменитый фотограф и теоретик новых визуальных концепций Ласло Мохой-Надь, архитектор Мис Ван дер Роэ и многие другие значительные фигуры. Многие основополагающие художественные концепции ими были разработаны и внедрены на практике именно в рамках учебных курсов в школе Баухаус.

Предметный и графический дизайн занимали особенное место в программах школы Баухаус. Отдельные курсы были посвящены типографскому делу, шрифтам и плакатному дизайну.¹²⁶ Здесь также выпускался собственный периодический журнал с одноименным названием (выходил раз в квартал на протяжении 5 лет) и серия книг. На страницах журнала «*Vaithaus*» публиковались теоретические работы как преподавателей, так и студентов. Школа регулярно проводила выставки проектов и работ своих студентов, которые сопровождались рекламными плакатами и другими визуальными материалами. Эти образцы графики стали практическим воплощением новых художественных принципов, разрабатываемых в рамках школы Баухаус¹²⁷.

Важнейшей составляющей графического стиля Баухаус стала деятельность венгерского художника, фотографа и теоретика нового искусства *Ласло Мохой-Надя* (1895 – 1946 годы). В школе Баухаус он на протяжении 5 лет читал курсы по обработке металла и по фотографии. Считается основным создателем теории «Нового видения»¹²⁸. В своих курсах он рассматривал фотографию и кино в качестве главных визуальных искусств 20

¹²⁴ 杨涵祥 包豪斯学院风格对当代设计的影响 2023 年 Ян Ханьсян. Влияние стиля школы Баухаус на современный дизайн, 2023 год

¹²⁵ 周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年 Чжоу Шийянь. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год

¹²⁶ Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹²⁷ Фремpton К. *Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития*. М.: Стройиздат, 1990.

¹²⁸ Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022.

столетия. Принято считать, что именно благодаря его подходу фотография стала рассматриваться как основной иллюстративный материал современности¹²⁹.

В 1925 году в серии книг «Bauhaus» была опубликована его программная теоретическая работа «Живопись, Фотография, Кино», в которой Ласло Мохой-Надь сформулировал основные принципы «Нового видения». В 1929 году участвовал в организации в Штутгарте важной выставки «Кино и Фото».¹³⁰ В 1937 году по приглашению Вальтера Гропиуса он переехал в Чикаго (США), где возглавил школу дизайна «Новый Баухаус», наследницу идей немецкой школы Баухаус. Ласло Мохой-Надь руководил Новым Баухаусом до своей смерти в 1946 году. Еще при жизни Ласло Мохой-Надь школа была преобразована в Институт Дизайна, а уже в 1949 году объединилась с Технологическим институтом Иллинойса.¹³¹ Он стал первым высшим учебным заведением Америки, в котором стали присваивать степень Доктора наук в области дизайна.

Принципы и идеи школы Баухаус стали важнейшей составляющей развития предметного и графического дизайна в XX столетии¹³². Среди профессоров и выпускников школы множество известных архитекторов, художников, дизайнеров и теоретиков функционализма и модернизма. Принято считать, что художественная программа школы Баухаус повлияли на более поздние направления, такие, например, как Ульмская школа графического дизайна. Деятельность школы Баухаус в США фактически заложила основы активного развития американского графического дизайна в середине XX века и после Второй мировой войны. Графическая и визуальная программа школы

¹²⁹ Королева А. Концепция нового дизайна и фотография в периодических печатных изданиях Баухауса // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы V Всероссийской научно- практической конференции. Санкт-Петербург: СПбГХПА, 2020. с. 299—305.

¹³⁰ 张晨铭 起源阶段的创新：俄罗斯包豪斯现代设计教育与工作实践比较研究 2023 年 Чжан Чэнмин. Инновации на стадии возникновения: сравнительное исследование современного о дизайнерского образования и практики в Русском Баухаузе, 2023 год

¹³¹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹³² Fiedler J. Feierabend P. Bauhaus. Köln: Könemann, 1999.

Баухаус оказали решающее влияние на развитие графического дизайна в XX веке в целом¹³³.

¹³³ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80.

Глава 2. Основные школы и развитие системы графического дизайна во второй половине XX века

2.1. Швейцарская школа в системе Интернационального стиля и ее роль в развитии графического дизайна

Одним из важнейших феноменов, определивших развитие графического дизайна во второй половине XX столетия, и вплоть до настоящего времени, стала Швейцарская школа графического дизайна¹³⁴. Швейцарская школа (или «Швейцарский стиль») можно считать комплексным и протяженным во времени явлением. Ранний этап развития Швейцарской школы графики связан с именем выдающегося теоретика и мастера типографики Эрнеста Келлера.

Эрнест Келлер (1891 – 1968 годы) преподавал типографику в Школе прикладных искусств в Цюрихе начиная с 1918 года. Его учебный курс считается одним из первых систематических образовательных программ по графическому дизайну¹³⁵. Именно он включил типографику в систему высшего художественного образования. Благодаря усилиям Эрнеста Келлера типографика превратилась из подчиненной, чисто технической дисциплины в важную составляющую художественного образования и основу графического дизайна как самостоятельной дисциплины.

Принято считать, что именно в рамках своего курса и в опубликованных им теоретических работах Келлер фактически сформулировал основы будущего Швейцарского стиля графического дизайна¹³⁶. Важнейшей его составляющей стала именно типографика – искусство верстки и работы со шрифтами. Собственные

¹³⁴ Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. 100 Years of Swiss Graphic Design. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.

¹³⁵ Vetter P., Leuenberger K., Eckstein M. No Style. Ernst Keller (1891–1968) – Teacher and Pioneer of the Swiss Style. Zürich: Triest Verlag, 2018.

¹³⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

графические работы Эрнеста Келлера также являются замечательными ранними образцами Швейцарской школы.

Одним из учеников Эрнеста Келлера был другой выдающийся швейцарский дизайнер-график, *Йозеф Мюллер-Брокман* (1914 – 1996 годы). Последний считается одной из главных фигур Швейцарской школы графического дизайна, много сделавшей для ее развития. Йозеф Мюллер-Брокман является создателем модульной системы в графическом дизайне, которую он описал в своих работах, прежде всего, в книге «Модульная система в графическом дизайне»¹³⁷.

Система, основанная на применение модульной сетки, стала очень важным принципом верстки и организации любого печатного пространства, будь то плакат, обложка, книжная или журнальная страница. Принцип модульной сетки в графическом дизайне повсеместно используется вплоть до настоящего момента¹³⁸. Он является основным принципом организации пространства также в современных системах компьютерного дизайна, например, в системе Flat Design¹³⁹.

Мюллер-Брокман с 1957 году преподавал в Школе прикладных искусств и наук в Цюрихе, в которой сам учился у Эрнеста Келлера. В 1963 году стал доцентом в Высшей школе формообразования в Ульме. Также преподавал в Японии, в Университете города Осака. Последнее обстоятельство в значительной степени повлияло на популярность Швейцарского стиля в Японии и формировании уникальной школы Японского графического дизайна.¹⁴⁰

Как и многие другие представители Швейцарской школы, Мюллер-Брокман, одновременно, занимался преподавательской деятельностью и работал в качестве

¹³⁷ Muller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung. Niederteufen, Switzerland: Arthur Niggli, 1981.

¹³⁸ Friedl F., Ott N., Stein B. Typography: An encyclopedic survey of type design and techniques through history. New York: Black Dog & Leventhal, 1998.

¹³⁹ Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.

¹⁴⁰ 刘丹.构成主义对包豪斯教学理念的影响研究.2014.平面设计 ЛюДан.

Исследование влияния конституционализма на преподавание философии в БаухаузеГрафический дизайн.2014.

практикующего графического дизайнера¹⁴¹. Его графические работы для таких компаний как IBM, Olivetti, производителя фарфора Rosenthal, корпорации «Швейцарские железные дороги» и многих других стали классическими образцами Швейцарского стиля.¹⁴²

Классическим периодом развития Швейцарской школы графического дизайна принято считать период 1950-1960-х годов.¹⁴³ Именно в это время выходят основные теоретические работы основных мастеров Швейцарского стиля: Мюллер-Брокмана, Эмиля Рудера и Армина Хофманна. В этот же период издаются профессиональные журналы по типографике и дизайну. Такие как *Typografische Monatsblätter* (выходит с 1946 года) или *Neue Grafik* (издавался с 1958 по 1965 год). Одним из его создателей и редактор стал Мюллер-Брокманн. Этот журнал создавался на принципах Швейцарской школы, именно они определяли его дизайн и верстку. Эти журналы способствовали распространению нового стиля за пределами Швейцарии.

Важной фигурой для развития Швейцарской школы графического дизайна является дизайнер, теоретик и мастер типографики *Эмиль Рудер* (1914 – 1970 годы). Эмиля Рудера считают одной из основных фигур Швейцарского стиля¹⁴⁴. Он окончил Школу Дизайна в Базеле, который наряду с Цюрихом был одним из центров развития дизайна в этой стране. Эмиль Рудер создал универсальную модульную сетку из 9 квадратов, которая позволяла сформировать 24 различных варианта формирования страницы при верстке.

Эмиль Рудер начал вести авторский курс по типографике в Базеле в 1942 году и отдал преподаванию 25 лет своей жизни. Вместе со своим коллегой Армином Хоффманом они совершенствовали свои курсы для студентов, постоянно добавляя собственные новые идеи и разработки. В 50-х годах студенты записывались в очередь, чтобы прослушать их совместный курс по типографике в Базеле. Рудер был постоянным автором статей в журнале *Typografische Monatsblätter*. Эти публикации (вместе с материалами его лекций) легли в основу учебника под названием «Типографика: руководство по дизайну»¹⁴⁵, который был опубликован в 1967 году на немецком, английском и французском языках и стал настольной книгой графических дизайнеров во всем мире.

¹⁴¹ Purcell K. Josef Muller-Brockmann. London: Phaidon Press, 2006.

¹⁴² Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹⁴³ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

¹⁴⁴ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

¹⁴⁵ Ruder E. Typography: A Manual of Design. Teufen: Verlag Arthur Niggli, 1967.

Основными отличительными особенностями Швейцарской школы графики принято называть следующие элементы¹⁴⁶. Это система модульных сеток, использование простых и ясных шрифтов без засечек, выравнивание по левому краю, использование пустого пространства и ассиметричное расположение элементов. Характерно, что именно текст и шрифт стали основным графическим элементом Швейцарского стиля.¹⁴⁷

Мастера Швейцарской школы разработали несколько простых шрифтов, самых известным из которых является шрифт «Гельветика» (Helvetica). Он получил название от слова «Гельвеция», одного из наименований Швейцарии. Шрифт Гельветика был разработан в 1957 году швейцарским типографом Максом Мидингером при участии Эдуарда Хоффмана. Этот шрифт до сих пор входит в число наиболее популярных.

Влияние Швейцарского стиля было значительным и быстро вышло за пределы этой страны. Благодаря своей простоте, строгости и четкому набору правил новая система графического дизайна стала использоваться повсеместно¹⁴⁸. Швейцарский стиль был активно воспринят корпоративной культурой в Европе и США¹⁴⁹. Ясные правила, основанные на модульной системе и простых, хорошо читаемых шрифтах, оказались очень удобной в системе документооборота крупных международных корпораций.

Новые графические методы также стали ведущим графическим стилем в рекламном плакате, журнальной и книжной верстке в интернациональном пространстве в период после Второй мировой войны¹⁵⁰. Именно поэтому Швейцарский стиль часто называют Интернациональным стилем графического дизайна¹⁵¹. Большинство

¹⁴⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

¹⁴⁷ 陈文婷 包豪斯观察——碎片体验与反思 2023 年 Чэнь Вэнтин. Наблюдения за Баухаузом — фрагментарный опыт и рефлексия, 2023 год

¹⁴⁸ Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. 100 Years of Swiss Graphic Design. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.

¹⁴⁹ Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965. New Haven: Yale University Press: 2001.

¹⁵⁰ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

¹⁵¹ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

последующих графических систем и направлений так или иначе опирались на принципы, выработанные в рамках Швейцарской школы графического дизайна¹⁵².

2.2. Японская школа плаката в системе Интернационального стиля

Графические принципы, выработанные в рамках Швейцарской школы, получили широкое международное распространение.¹⁵³ Минималистический дизайн, построение верстки на основе системы модульных сеток, применение простых шрифтов без засечек, выравнивание по левому краю страницы, – все эти приемы использовались в 60-70 годы прошлого столетия повсеместно¹⁵⁴. Именно поэтому Швейцарскую школу также принято называть Интернациональным стилем графического дизайна. Ярким и выразительным примером распространения и влияния Интернационального стиля стала Японская школа плаката.¹⁵⁵

Основными особенностями Японской школы плаката можно считать два основных момента¹⁵⁶. Японская графика несет отпечаток уникальной и богатой национальной визуальной культуры. Характерными чертами которой можно назвать устойчивую минималистическую традицию, уходящую в глубь веков. Искусство каллиграфии и иероглифика также оказывали сильное влияние на японскую художественную культуру XX столетия, в том числе на стиль японских художников-графиков и дизайнеров.

С другой стороны, после многих веков изоляции в XX столетии японское общество и японская культура очень активно контактируют с западным миром. Происходит взаимное обогащение культур, влияние западной цивилизации можно заметить во всех

¹⁵² Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656

¹⁵³ Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965. New Haven: Yale University Press: 2001.

¹⁵⁴ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101

¹⁵⁵ 陈慧君 构成与抽象——包豪斯设计风格在动画中的体现 2023 年 Чэнь Хуэйцзюнь. Композиция и абстракция — проявление дизайнерского стиля Баухауза в анимации, 2023 год

¹⁵⁶ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

областях: от литературы и музыки до кино и плакатной графики. Можно сказать, что мастера именно Японской школы плакаты наиболее последовательно восприняли принципы Интернационального стиля и развивали их в своем творчестве на протяжении второй половины XX века.

Можно также предположить, что Швейцарская школа оказала такое заметное влияние на японских графиков, в том числе, благодаря непосредственному знакомству с ее принципами.¹⁵⁷ Например, курсы по графическому дизайну в университете Осаки читал непосредственно Мюллер-Брокман, один из главных мастеров Швейцарского стиля. Отметим, что, в свою очередь, творчество японских графиков было высоко оценено в странах Европы и на международном уровне. А также оказало заметное влияние на развитие Интернационального стиля в 1960-70-е годы.¹⁵⁸

Важнейшей фигурой японского и интернационального графического дизайна принято считать такого мастера как **Юсаку Камекура** (1915 – 1997 годы)¹⁵⁹. Камекура окончил Институт новой архитектуры и промышленных искусств в Токио, который был создан по образу школы Баухаус. Уже в 1938 году Камекура отвечал за издание журнала *Nippon* («Япония»), многоязычного издания, посвященного вопросам культуры. В 1951 году Камекура организывает первое в Японии профессиональное объединение графических дизайнеров - Японский клуб художников-рекламистов.

Мировая известность пришла к Юсаку Камекуре благодаря его работе над графическим сопровождением летней Олимпиады 1964 года в Токио. Это была первая Олимпиада, которая проводилась на азиатском континенте. Камекура создал лаконичный и яркий логотип Олимпиады в Токио, а также серию выразительных рекламных плакатов. Основным официальным плакатом Олимпиады – огромное красное солнце на белом фоне, пять олимпийских колец и лаконичная надпись «Токио 1964» – получил множество международных наград, в том числе первый приз выставки в Милане.

Другой знаменитой работой Камекуры к Олимпиаде-64 стал плакат с фотографией бегунов. Этот постер стал первым в мире плакатом для рекламы Олимпийских игр, в котором была использована фотография. Плакатная графика Камекуры к Олимпиаде в

¹⁵⁷ Hollis R. *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University Press: 2001.

¹⁵⁸ Meggs P. *A History of Graphic Design*. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

¹⁵⁹ Clifford J. *Graphic icons: visionaries who shaped modern graphic design*. San Francisco: Peachpit Press, 2014.

Токио получила высокую оценку профессионального сообщества во всем мире и стала очень популярной¹⁶⁰.

Другим олимпийским проектом, важным для развития и признания Японской школы во всем мире, стала разработка уникальных пиктограмм. Они символизируют различные виды спорта, которые принимали участие в программе соревнований в Токио. Именно к Олимпиаде 1964 года такие пиктограммы получили статус официальной олимпийской символики. В создании пиктограмм активное участие также принимал Камекура (наряду с главным художником Масару Кацуми и графическим дизайнером Йоширо Ямашита).

Пиктограммы для Олимпиады-64 стали настолько удачной графической находкой, что впоследствии вариации на их тему стали использоваться в официальном графическом сопровождении всех последующих Олимпийских Игр¹⁶¹. Можно сказать, что весь более поздний «олимпийский» графический дизайн стал во многом продолжением идей и графических принципов Юсаку Камекуры и других представителей Японской школы графического дизайна¹⁶².

Плакаты и другая графическая продукция Камекуры для Олимпиады-64 в Токио способствовали росту мировой популярности шрифта Гельветика (который был разработан в рамках Швейцарской школы в 1957 году¹⁶³). Все рекламные плакаты и другая информационная продукция к Олимпийским Играм были выполнены с использованием именно этого шрифта. За свою творческую карьеру Камекура разработал множество логотипов для крупных японских компаний (например, Nikon и TDK). Также продолжал создавать рекламные плакаты для крупных международных мероприятий, таких как зимние Олимпийские Игры в 1972 году, Всемирные выставки дизайна (1970, 1989 годы). В 1965 году вышла составленная им масштабная графическая энциклопедия под названием «Товарные знаки и символы мира».

¹⁶⁰ Saiki M. 12 Japanese Masters. New York: Graphis Inc., 2002.

¹⁶¹ Kamper E., Mallon B. The Golden Book of the Olympic Games. Milan: Vallardi & Associati, 1992.

¹⁶² Kelly W.; Brownell S. The Olympics in East Asia: nationalism, regionalism, and globalism on the center stage of world sports. New Haven, Conn.: Council on East Asian Studies, Yale University, 2011.

¹⁶³ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

Одним из замечательных графических дизайнеров Японской школы принято считать такого художника как **Рюичи Ямасиро** (1920 – 1997 годы). Ямасиро окончил факультет дизайна Политехнического университета в Осаке в 1938 году. Много занимался рекламной графикой, выполняя заказы крупнейших японских концернов (Toyota, Asahi, Toshiba, Fuji). В 1958 Ямасиро оформил национальный павильон Японии на Всемирной выставке в Брюсселе (EXPO 58).

Графический стиль Ямасиро принято связывать с традицией японской каллиграфии, и, одновременно, с влиянием модернизма и Интернационального стиля графического дизайна.¹⁶⁴ Одним из самых известных японских плакатов того периода стал созданный Ямасиро в 1954 году плакат «Роща - Лес». Он состоит из множества иероглифов, обозначающих слова «роща» и «лес», которые выглядят как маленькие деревья и формируют изображение леса с высоты птичьего полета. Графические элементы плаката – это и текст, и изображение одновременно.¹⁶⁵

Значительный вклад в развитие Японской школы плаката и ее мировое признание внес **Сигэо Фукуда** (1932 – 2009 годы), художник и скульптор, признанный мастер графического дизайна. После Второй мировой войны Сигэо Фукуда обратился к Швейцарскому стилю. В 1956 году окончил Университет Изящных искусств в Токио и стал работать в качестве графического дизайнера. Стиль Фукуды отличается минималистичный дизайн, лаконичность и использование неожиданных визуальных идей и образов¹⁶⁶.

Одним из самых известных плакатов Фукуды стал постер «Победа 1945», который получил первый приз на международной биеннале рекламной графики в Варшаве в 1975 году. В своих плакатах Фукуда часто использовал приемы оптических иллюзий.

¹⁶⁴ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица -ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.

¹⁶⁵ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

¹⁶⁶ Shigeo Fukuda Masterworks. Richmond Hill: Firefly Books, 2005.

¹⁶⁷Благодаря мастерству художника-графика и лаконичности выбранного им стиля плакаты Фукуды являются ярким примером плакатной графики Японской школы¹⁶⁸.

Фукуда был не только известным художником-графиком, но и уважаемым преподавателем в сфере графического дизайна. В период с 1973 по 2002 год он преподавал в родном для себя Университете Изыщных искусств в Токио. С 1982 года читал курсы лекций в Йельском Университете, также был приглашенным профессором во многих университетах в Японии, Китае и Америке. Профессиональные заслуги Сигэо Фукуды были высоко оценены на родине: в 1994 году он был избран председателем японской Ассоциации дизайнеров-графиков и занимал этот почетный пост вплоть до своей смерти в 2009 году.

В числе важнейших представителей Японской школы плаката также необходимо назвать такого художника как **Икко Танака** (1930 – 2002 годы)¹⁶⁹. В качестве источников его графического стиля рассматривают систему школы Баухаус, Интернациональный графический стиль, Нью-Йоркскую школу графического дизайна. Для творчества Икко Танака характерно сочетание разных систем и культур. Он изучал традиционные японские искусства, в том числе театр Кабуки. Работал в качестве театрального художника, много сотрудничал с миром японской моды. В своих работах Танака демонстрировал глубокое знание и использование визуальных приемов как современной западной культуры, так и традиционной японской.¹⁷⁰

В 1963 году Танака открыл свое собственное дизайн-бюро в Токио. В основном, его бюро занималось графическим дизайном для театров, музеев, известных японских дизайнеров костюма, предприятий в сфере моды, художественных галерей. Отдельным важным направлением стала книжная графика. Танака создавал дизайн книг по искусству и моде, традиционному японскому костюму, выставочных каталогов японских

¹⁶⁷ 陈慧君 构成与抽象——包豪斯设计风格在动画中的体现 2023 年 Чэнь Хуэйцзюнь. Композиция и абстракция — проявление дизайнерского стиля Баухауза в анимации, 2023 год

¹⁶⁸ Saiki M. 12 Japanese Masters. New York: Graphis Inc., 2002.

¹⁶⁹ Calza G., Tanaka I. Tanaka Ikko: Graphic Master. London: Phaidon, 1997.

¹⁷⁰ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица -ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.

художников. За годы работы Танака и его помощники оформили более 130 подобных изданий.

Особенно известен Танака своими театральными плакатами, которые создавал многие десятилетия по заказу театра Но в Осаке, Оперного театра в Токио, Нового Национального театра в Токио. Композиция многих плакатов, работа со шрифтами и модульными сетками, другие визуальные приемы его театральных плакатов находят много общего с принципами Швейцарской школы графического дизайна¹⁷¹. Он создал множество выразительных графических плакатов для рекламы выставок японских художников и других событий в области культуры. Также Икко Танака много работал в качестве приглашенного куратора и арт-директора многих выставочных проектов, в том числе в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

2.3 Новая волна в графическом дизайне. Новые методы и инструменты

В период 1970-80-х годов развитие графического дизайна маркировано новым явлением, которое было названо «Новая волна». Исследователи обычно связывают это явление с появлением такого направления как постмодернизм¹⁷². Постмодернизм проявился в самых разных видах искусства, в первую очередь, в архитектуре, литературе, музыке, дизайне и моде¹⁷³. Четкие и ясные правила Интернационального стиля и модернизма (в том числе и в графическом дизайне) стали сознательно нарушаться и смешиваться.

Характерно, что новое направление также возникло в Швейцарии, на родине Интернационального стиля. Одним из основателей Новой волны принято считать замечательного швейцарского типографа и дизайнера по имени **Вольфганг Вайнгарт** (1941 – 2021 годы). Вайнгарт был типографом-самоучкой, он начал свою карьеру с наборщика в типографии. Именно этот опыт работы сначала с классической системой набора, позднее, с фотонабором, подтолкнул Вайнгарта к экспериментам и стремлением

¹⁷¹ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998

¹⁷² Poynor R. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. London, Laurence King Publishing, 2003.

¹⁷³ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

выйти за границы стандартных правил типографики и стандартов Интернационального стиля¹⁷⁴.

Вайнгарт стал экспериментировать со шрифтами, правилами набора и системами верстки. Одним из его стремлений стало исследовать границы «читаемости» текста путем изменения межбуквенных расстояний и интерлиньяжа (межстрочный интервал). В его работах текст стал превращаться в самостоятельный элемент дизайна, часто довольно экспрессивный и радикальный. Эти графические находки Вайнгарта породили новое направление в графическом дизайне, развившиеся на международном уровне и сформировавшиеся в Новую волну.¹⁷⁵

В 1968 году Вайнгарта пригласили читать курс в Школу дизайна в Базеле (Kunstgewerbeschule Basel), где на тот момент преподаватели основоположники классической Швейцарской школы - Эмиль Рудер и Армин Хофманн. В рамках своих курсов Вайнгарт просил студентов нарушать принятые правила и стараться выходить за привычные рамки классического Швейцарского стиля. Так появились многие визуальные приемы Новой волны: неравномерная разрядка в словах, сознательно разный интерлиньяж, деформация сетки, блочные заливки и другие элементы «антистиля».

Все эти новые элементы Вайнгарт использовал для создания серии из 14 обложек для журнала *Typografische Monatsblätter* (1972-73 годы). С конца 70-х годов Вайнгарт стал воплощать собственные типографические идеи в дизайне плакатов для выставок, фестивалей, музеев¹⁷⁶. В них он стал использовать новые методы работы со шрифтами и сетками, распространив новые подходы на иллюстративный материал, фотографии. Его работы стали новаторским образцом графических многослойных коллажей из шрифтов, фотоизображений, фонов и других элементов. Можно сказать, что изначально блестящее владение классическими правилами типографики в рамках Швейцарской школы

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ 张晨铭 起源阶段的创新：俄罗斯包豪斯现代设计教育与工作实践比较研究 2023 年 4 月 陈敏. Инновации на стадии возникновения: сравнительное исследование современного дизайнерского образования и практики в Русском Баухаузе, 2023 год

¹⁷⁶ Weingart, W. Weingart: Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000.

позволило Вольфгангу Вайнгарту реализовать эти смелые эксперименты и фактически создать новый экспрессивный и революционный стиль¹⁷⁷.

Развитие Новой волны связано с именами последовательных учеников Вайнгарта, такими как Даниэль Фридман и Эйприл Грейман. Американский график **Даниэль Фридман** (1945 – 1995 годы) учился в Базеле и Ульмской школе в Германии. Позже он сам стал преподавать графический дизайн в США, в Йельском Университете. На своих курсах он стремился научить студентов нарушать все правила и нормы, экспериментировать без ограничений. Они должны были проектировать свои работы, используя тексты из метеорологических сводок погоды. Это было единственным формальным ограничением в творческом процессе. Собственные графические плакаты Фридмана также стали ярким примером нового стиля, который в своей иллюстрированной монографии 1994 года он сам обозначил как «радикальный модернизм»¹⁷⁸.

Одним из самых известных мастеров Новой волны стала выдающийся американский дизайнер **Эйприл Грейман** (род. 1948). После окончания бакалавриата в Институте искусств в Канзас-Сити (США), Эйприл Грейман продолжила образование в Европе, в Школе дизайна в Базеле, где была учеником Армина Хофманна и Вольфганга Вайнгарта. Она стала последовательным адептом Новой волны Швейцарского дизайна. Во многом именно ее усилиями методы «новой типографики» и стиль Новой волны широко распространился на американском континенте и по всему миру¹⁷⁹.

Вернувшись в Америку, Грейман работает в качестве графического дизайнера. Ей принадлежит огромное количество плакатов и обложек различных передовых журналов по дизайну, искусству и музыке. Для ее работ характерно использование коллажного подхода и других новаторских постмодернистских приемов¹⁸⁰. Эйприл Грейман стала одним из первых графических дизайнеров, кто начал применять цифровые технологии и работать на компьютере. Во многом благодаря ей коренным образом изменился подход и инструментарий графического дизайнера. Новая волна стала признанным направлением международного графического стиля, открыв дорогу новым идеям и технологиям. При этом важно помнить, что дизайнеры Новой волны основывались в своих графических

¹⁷⁷ Eskilson S. Graphic Design A New History. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2007.

¹⁷⁸ Friedman D. Radical Modernism. New Haven: Yale University Press, 1994.

¹⁷⁹ Carter R. American Typography Today. N. Y.: Van Nostrand Reinhold, 1989.

¹⁸⁰ Fiell Ch., Fiell P. Graphic design for the 21st century. Taschen, 2003.

экспериментах на знаниях и опыте классической типографики Интернационального стиля¹⁸¹.

¹⁸¹ 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.

Глава 3. Мировой океан: основные направления исследования и музеи Мирового океана

3.1. Исследования Мирового океана: основные этапы

Мировой океан является основной составляющей гидросферы нашей планеты и представляет собой непрерывную водную оболочку, покрывающую поверхность Земли. Термин «Мировой океан» использовался уже в 17 веке, его употребление приписывают географу из Нидерландов по имени Бернхард Варен (1622 – 1650 годы). В современный научный оборот термин был введен российским и советским географом, океанографом и картографом Ю.М. Шокальским (1856 – 1940 годы). Именно им в 1917 году была сформулирована современная концепция Мирового океана как единой системы, в которую входят все океаны Земли (Атлантический, Индийский, Тихий и Северный Ледовитый)¹⁸². Свои многолетние исследования морей и океанов Шокальский обобщил в фундаментальном научном труде «Океанография»¹⁸³, за который был удостоен премии Российской (в 1919 году) и Парижской Академии наук (в 1923 году).

История исследования Мирового океана уходит в глубь тысячелетней человеческой цивилизации. Человек начал исследовать морские глубины еще в античные времена. К этому периоду истории относятся первые упоминания о попытках обеспечить человека воздухом под водой для исследования морских глубин. Также исследования морей были связаны с историей мореплавания, формированием знаний о морских течениях, способах ориентироваться в море, составлением первых географических карт¹⁸⁴. Важной вехой стала эпоха Великих географических открытий, а также кругосветное плавание Фернана Магеллана в 1519—1522 и морские экспедиции Джеймса Кука, совершенные в 1768 – 1780 годах¹⁸⁵.

¹⁸² Гусев А. М. Основы океанологии. М.: Изд-во МГУ, 1983.

¹⁸³ Шокальский Ю. М. Океанография. Петроград: тип. А. Ф. Маркс, 1917.

¹⁸⁴ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

¹⁸⁵ Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

Однако последовательное и планомерное исследование Мирового океана началось только в 19 столетии. Во время Британской Антарктической экспедиции 1830 – 1840 годов Джеймс Росс изобрел способ измерения глубины, используя замер изменения скорости вытравливания лотлиния. Это позволило достаточно точно производить измерения глубин и наносить эти данные на карты морей и океанов¹⁸⁶. Уже в 1854 году были произведены планомерные замеры морских глубин при работах по прокладке первого трансатлантического телеграфного кабеля¹⁸⁷. А в 1872 году из английского Портсмута вышел парусно-паровой корвет «Челленджер», специально оборудованный для участия в первой в мире специальной океанографической экспедиции.

Важным этапом в исследовании Мирового океана стало совершенствование методов погружения на глубину и нахождения человека под водой. Интенсивные исследования глубин Мирового океана относятся уже к XX столетию. Были¹⁸⁸ сконструированы специальные аппараты для морских глубоководных погружений – батискафы и батисферы. На глубоководном батискафе «Триест» в 1960 году было совершено погружение на дно Марианской впадины, самой глубокой точки Мирового океана. Разработанный метод эхолокации позволил совершить массовые и точные замеры глубин Мирового океана. Благодаря методу эхолокации были составлены подробные карты океанского дна.¹⁸⁹

Важным стало дальнейшее совершенствование технологий для погружения человека на глубину в тяжелых водолазных костюмах.¹⁹⁰ Также революционным открытием стало создание и доведение до возможностей безопасного массового применения легкого водолазного снаряжения, акваланга. Эти работы и исследования связаны с именем легендарного французского исследователя океана Жака-Ива Кусто

¹⁸⁶ Sverdrup K., Duxbury A., Duxbury A. An Introduction to the World's Oceans. N. Y.: McGraw-Hill, 2005.

¹⁸⁷ Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

¹⁸⁸ 张琪 荷兰风格派对包豪斯设计理念变革的影响 2024 年 Чжан Ци. Влияние голландского стиля на изменение дизайнерских концепций Баухауза, 2024 год

¹⁸⁹ 周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年 Чжоу Шийань. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год

¹⁹⁰ 胡兰凌 康定斯基的金字塔理论与设计教育创新之路 2023 年 Ху Ланлин. Теория пирамиды Кандинского и путь инноваций в дизайнерском образовании, 2023 год

(1910 – 1997 годы). Еще в 1943 году им было произведено испытание первой модели акваланга. Также он изобрел подводные осветительные приборы, технические приспособления для подводной фото и киносъемки¹⁹¹.

Огромное значение для изучения Мирового океана имели целенаправленные усилия многих государств по созданию системы для проведения океанографических исследований.¹⁹² Она включили в себя специальные научные суда-лаборатории (проводившие исследовательские экспедиции ежегодно, на постоянной основе), научно-исследовательские институты и специальные лаборатории, преподавание соответствующих дисциплин в высших учебных заведениях.¹⁹³ Важным элементом этой системы создание многочисленных морских музеев и музеев Мирового океана по всему миру. Подход к исследованию Мирового океана становится все более комплексным и начинает включать в себя новые важные направления, такие как экология, защита окружающей среды и биосферы Мирового океана¹⁹⁴.

3.2. Основные океанографические музеи мира

В мире существуют тысячи морских музеев. Собственный Национальный морской музей есть в большинстве государств, имеющих выход к морю. Однако, большая часть этих музейных институций посвящена истории мореплавания и кораблестроения (такие как Национальный Морской музей Мальты, Национальный Морской музей Португалии), истории военно-морского флота (например, Museo Storico Navale в Венеции или Военно-Морской Музей в Санкт-Петербурге), конкретным историческим судам (музеи викингов или знаменитый музей-парусник Vasa в Стокгольме). Однако специализированных музеев, посвященных Мировому океану и истории его исследования, не так много.

Одним из главных и старейших мировых музеев, посвященных, прежде всего, биосфере Мирового океана и истории его исследования, является *Океанографический*

¹⁹¹ Dugan J. Undersea Explorer: The Story of Captain Cousteau. N.Y.: Harper & Brothers 1957.

¹⁹² Sverdrup K., Duxbury A., Duxbury A. An Introduction to the World's Oceans. N. Y.: McGraw-Hill, 2005.

¹⁹³ Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

¹⁹⁴ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

музей Монако. Он был основан еще в конце 19 столетия, в 1889 году¹⁹⁵. Появление этого музея связано с именем князя Монако Альбера I, профессионального моряка и страстного исследователя Мирового океана¹⁹⁶.

Князь много лет посвятил занятиям океанографией, на собственные средства он содержал 2 научно-исследовательских судна и лично участвовал в 28 исследовательских экспедициях в Атлантическом океане и Средиземном море. В их составе работали ученые различных направлений: географы, ботаники, зоологи. Результаты этих экспедиций были собраны Альбером I в его книге под названием «Путь мореплавателя».

Именно Князь Монако учредил и финансировал строительство музея, посвященного миру Океана и истории его исследования¹⁹⁷. Позднее, в 1906 году, на базе музея открылся Океанографический институт. Таким образом, это учреждение в Монако является, одновременно, научно-исследовательской и музейной институцией.

В Океанографическом музее Монако собрана богатейшая коллекция морской флоры и фауны. На первом этаже устроен большой аквариум с более чем 4 000 видов рыб и беспозвоночных. С 1957 года директором Океанографического музея являлся знаменитый французский исследователь Жак-Ив Кусто¹⁹⁸. Музей в Монако по праву считается одним из старейших и наиболее известных музеев в мире, посвященных Мировому океану и истории его исследования.

Один из крупнейших и наиболее посещаемых музеев Мирового океана находится в Германии, в приморском городе Штральзунд. *Немецкий Океанографический музей* был основан здесь в 1951 году. Изначально музей занимал относительно небольшое историческое здание бывшего доминиканского монастыря Св. Екатерины. Здесь была сформирована постоянная экспозиция, посвященная исследованию Мирового океана¹⁹⁹, а также его флоре и фауне. В старом здании было оборудовано 36 аквариумов с

¹⁹⁵ Fouilleron T. Histoire de Monaco, manuel pour l'enseignement secondaire. Direction de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, principauté de Monaco, 2010.

¹⁹⁶ Adler A. Legitimizing Marine Field Science: Albert Ist of Monaco. Understanding Field Science Institutions. Science History Publications / Watson Publishing International, 2017.

¹⁹⁷ Carpine-Lancre J. Albert Ier, prince de Monaco, Des œuvres de science, de lumière et de paix, Monaco, Palais de S.A.S. le Prince, 1998.

¹⁹⁸ Кусто Ж.-И., Дюма Ф., Даген Дж. В мире безмолвия; Живое море. М.: «Знание», 1966.

¹⁹⁹ Гусев А. М. Основы океанологии. М.: Изд-во МГУ, 1983.

обитателями морских глубин со всего света. В музее также организовывали временные выставки, посвященные Мировому океану и его исследованию²⁰⁰.

В начале 21 столетия стало очевидно, что коллекциям Немецкого Океанографического музея стало не хватать помещений старого исторического здания. Поэтому директор музея и власти города реализовали амбициозный проект строительства нового современного здания для музея. Так появился *Ozeaneum («Океаниум»)*²⁰¹ – филиал Немецкого Океанографического музея. Это новый многоэтажный музейный комплекс, большую часть которого занимают гигантские аквариумы. Океаниум открылся в 2008 году. Новый музей стал очень популярным, каждый год его посещает в среднем около 1 млн. человек.

Само здание Океаниума – интересный пример современной музейной архитектуры²⁰². Несколько больших аквариумов представляют подводную жизнь Балтийского моря и других частей Мирового океана. Также здесь работают несколько отдельных тематических экспозиций, посвященных разным аспектам жизни Мирового океана. Целый этаж нового музейного комплекса посвящен истории исследования Мирового океана. Здесь представлены макеты исследовательских судов, батискафы и другое оборудование и приборы, используемые в современной океанографии. В 2010 году Океаниум был признан европейским Музеем Года, это главный ежегодный музейный конкурс в Европе.²⁰³

Один из крупнейших музеев, посвященных исследованию Мирового океана, находится во Вьетнаме, в городе Нячанг. *Национальный Океанографический музей Вьетнама* был основан французами еще 1923 году, в колониальный период вьетнамской истории. В 1952 году он был включен в структуру Академии Наук Вьетнама, на базе музея был сформирован научно-исследовательский океанографический институт. С 1993 года центр в Нячанге объединил все остальные морские исследовательские учреждения этой

²⁰⁰ Deutsches Meeresmuseum Stralsund – Museumsführer. Deutsches Meeresmuseum Stralsund, 2004.

²⁰¹ Benke H., Brasse S., Oulwiger J. Meer erleben. Der Museumsführer des OZEANEUMS in Stralsund. Berlin: Mare, 2018.

²⁰² Giebelhausen M. The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts. Critical Perspectives in Art History. Manchester: Manchester University Press. 2003.

²⁰³ 靳苒. 试论 20 世纪上半叶整体艺术影响下的多媒体戏剧 2024 年 Цзинь Рань. Исследование влияния общего искусства первой половины XX века на мультимедийный театр, 2024 год

страны и в настоящий момент является самым авторитетным научным учреждением в Юго-Восточной Азии в области океанографии.

Национальный океанографический музей Вьетнама можно по праву считать одним из крупнейших музеев мира, посвященных Мировому океану и его исследованию²⁰⁴. В коллекции музея более 20 000 образцов океанской флоры и фауны, несколько тысяч видов рыб и других живых организмов экспонируются в аквариумах музея. Отдельная экспозиция посвящена экосистеме Вьетнамского архипелага и истории исследования Мирового океана. Раз в два года музей и институт организуют масштабный международный «Фестиваль моря».

Среди мировых музеев, посвященных Мировому океану, необходимо упомянуть **Национальный Морской музей Австралии**. Это крупный государственный музей, который открылся в 1991 году в Сиднее, в специально построенном для этого комплексе зданий. Специфика этого музея в том, что под одной крышей здесь собрано несколько самых разных экспозиций, связанных с морем. Большая часть музея посвящена военно-морской истории страны. Здесь же, в гавани, на вечном приколе находятся несколько старых военных кораблей и подводных лодок, которые являются частью выставочного пространства.

Значительная часть экспозиции данного музея рассказывает об истории открытия континента, исследовании морских путей в Австралию, картографии и другим аспектам исследований этой части Мирового океана. И хотя Национальный Морской музей Австралии не является сугубо океанографическим, его коллекции и временные выставки являются хорошим примером комплексного подхода к организации музейной институции, посвященной Мировому океану и его исследованиям.²⁰⁵

Одним из важнейших музеев, посвященных истории исследования Мирового океана, является **Национальный Морской музей (NMM)** в Гринвиче, Великобритания. Музей является частью Королевских музеев в Гринвиче и был основан в 1934 году²⁰⁶.

²⁰⁴ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

²⁰⁵ 葛瑶. 巴尔与欧洲现代设计从“国际风格”到“包豪斯美学”. 2020 Гэ Яо. Барр и европейский

современный дизайн варьируются от “международного стиля” до “эстетики Баухауза”. 2020

²⁰⁶ Forbes E., Meadows A., Derek H. Greenwich Observatory. The story of Britain’s oldest scientific institution, the Royal Observatory at Greenwich and Herstmonceux, 1675—1975. London: Taylor & Francis, 1975.

Место создания Национального Морского музея связано с обсерваторией в Гринвиче, которая была главным в мире местом проведения астрономических исследований и «нулевым меридианом»²⁰⁷. Это одно из крупнейших в мире собраний старых морских карт, навигационных и морских измерительных приборов, рукописей и документов, связанных с морскими исследованиями и экспедициями.

3.3. Музей Мирового Океана в Калининграде: общая характеристика

Музей Мирового океана в Калининграде был учрежден в 1990 году.²⁰⁸ Фактически он открылся только в 1994 году, когда на борту научно-исследовательского судна «Витязь», переданного музею, открылась первая экспозиция²⁰⁹. В настоящий момент Музей Мирового океана в российском Калининграде можно считать одним из самых больших и значительных музейных комплексов в мире, посвященных Мировому океану и истории его исследования. Число посетителей этого музея доходит до 1,3 млн. человек в год.

Уникальность калининградского музея также заключается в том, что это – комплексный по своей концепции музей. Его экспозиции посвящены двум основным направлениям. Первое направление – это флора и фауна Мирового океана. Вторая важная часть всех экспонатов связана непосредственно с океанографией, то есть исследованием Мирового океана.

Важной особенностью Музея Мирового океана является наличие здесь настоящих научно-исследовательских судов, открытых для посещения. Это *научно-исследовательское судно «Витязь»* и судно космической связи «Космонавт Виктор Пацаев». Филиалом Музея Мирового океана также является знаменитый арктический ледокол «Красин», ошвартованный в Санкт-Петербурге.

Теплоход «Витязь» - главный экспонат музея. Это самое большое научно-исследовательское судно в мире²¹⁰. Когда-то немецкий военный транспорт, оно было

²⁰⁷ Derek H. Greenwich time and the discovery of the longitude. London: Oxford University Press, 1980.

²⁰⁸ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

²⁰⁹ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004.

²¹⁰ Крепс Е. «Витязь» в Индийском океане. М. : Географгиз, 1963.

передано Академии Наук СССР, в 1947-49 годах перепрофилировано в научно-исследовательское. Под флагом Академии Наук «Витязь» плавал 30 лет и совершил 65 научных рейсов²¹¹. С его борта была измерена максимальная глубина Мариинской впадины, открыты несколько новых видов морских животных. На «Витязе» было оборудовано 12 различных лабораторий²¹². В экспедициях «Витязя» сформировалась советская школа океанологии²¹³, в научных лабораториях судна работали более тысячи ученых и исследователей со всего мира, в том числе такие знаменитые исследователи Мирового Океана как Тур Хейердал и Жак-Ив Кусто.

Одним из уникальных экспонатов музея в Калининграде является *научно-исследовательское судно «Космонавт Виктор Пацаев»*. Это единственное сохранившееся судно из состава «Флота судов космической службы»²¹⁴. Судно служило телеметрической лабораторией и осуществляло связь с космическими аппаратами вне видимости наземных станций. Его главными задачами были приём и анализ телеметрических данных и обеспечение радиосвязи между космическими аппаратами и Центром управления полётами (ЦУП)²¹⁵.

В период с 1979 по 1994 год было совершено 14 научно-исследовательских рейсов, в основном, в Атлантическом океане. С 2003 по 2017 год научно-исследовательское судно «Космонавт Виктор Пацаев» обеспечивало связь с орбитальной Международной космической станцией. В настоящий момент на судне проводят экскурсии, здесь можно посетить сохраненные лаборатории, увидеть специальное оборудование для космической связи.²¹⁶

В *главном корпусе Музея Мирового океана* размещается постоянная экспозиция, посвященная экосистеме Мирового океана, океанографическим исследованиям, истории развития мировой и российской океанологии. Здесь экспонируется богатая коллекция

²¹¹ Крепс Е. Последняя экспедиция «Витязя». М. : Мысль, 1983.

²¹² Белоусов И., Крелин Ю., Эйдельман Н. НИИ «Витязь» // Знание — сила. 1968, № 3, с. 9—13.

²¹³ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

²¹⁴ Глушко В. П. Развитие ракетостроения и космонавтики в СССР. М.: Машиностроение, 1987.

²¹⁵ Александров А. А. Путь к звёздам. Из истории советской космонавтики. М.: «Вече», 2006.

²¹⁶ .程昆阳 中国工业设计价值观的反思与重 2022 年 Чэн Куньян. Рефлексия и переосмысление ценностей промышленного дизайна в Китае, 2022 год

морских кораллов и моллюсков (более 6 тысяч образцов), аквариумы с видами рыб, обитающими во всех океанах Земли. Отдельная экспозиция посвящена Балтийскому морю. В экспозиции представлены уникальный глубоководный обитаемый аппарат «Мир-1» и батискаф Pisces-VII. Здесь также выставлены коллекции барометров, батометров, измерителей течений, гидрофизических зондов, приборов и оборудования для подводных съемок, изучения глубин и оптических свойств морской воды.

Интересным музейным объектом и филиалом Музея Мирового Океана является *легендарный ледокол «Красин»*, который находится на вечной стоянке в Санкт-Петербурге. Ледокол был построен на верфи в Ньюкасле (Великобритания) в 1916 году. Стал вторым судном российского ледокольного флота. В основном, занимался работой и исследованиями Северного ледовитого океана. «Красин» осуществлял проводку судов по Северному морскому пути, принимал участие в боевых действиях во время Великой отечественной войны и сопровождении военно-транспортных конвоев, в советское время осуществлял поддержку работ по бурению ледовых шельфов. Совершил два кругосветных плавания (1934 и 1941-1943 годы).

«Красин» получил мировую известность благодаря спасению международной арктической экспедиции под руководством известного полярного исследователя итальянца Умберто Нобиле, который пытался достичь Северного полюса на дирижабле в 1928 году²¹⁷. Дирижабль генерала Нобиле потерпел катастрофу и несколько выживших полярников спасались в палатке на дрейфующей льдине. Случайно принятый радиосигнал послужил началу спасательной экспедиции. «Красин» смог обнаружить выживших полярников и спасти их. За этой спасательной экспедицией следили во всем мире²¹⁸.

В качестве ледокола «Красин» трудился до 1972 года. Затем он был передан в Морскую арктическую геологоразведочную экспедицию и получил статус научно-исследовательского судна. В 1989 году «Красин» завершил службу и был поставлен на вечную стоянку в Санкт-Петербурге. В 1995 году на ледоколе «Красин» была сформирована первая музейная экспозиция. Судно открыто для посещения, здесь можно спуститься в машинное отделение, осмотреть рубку, кают-компанию, каюты офицеров,

²¹⁷ Самойлович Р. Во льдах Арктики. Поход "Красина" лето 1928 года. Ленинград: Издательство всесоюзного арктического института, 1934.

²¹⁸ Самойлович Р. S.O.S. в Арктике. Экспедиция «Красина». Берлин: Петрополис, 1930.

служебные и исследовательские помещения²¹⁹. В 2004 году «Красин» стал филиалом калининградского Музея Мирового океана.

Музей Мирового океана непрерывно расширяется. В настоящее время в стадии завершения строительства уникальный выставочный комплекс «Планета Океан», который станет основным корпусом музея в Калининграде. В новом здании будут размещены образовательный центр, библиотека, фондохранилища, лаборатории и новые выставочные пространства. Комплекс российского Музея Мирового Океана можно назвать одним из крупнейших профильных музеев океанографии и океанологии в мире. Этот проект является комплексным музейным, научно-исследовательским и образовательным учреждением.

²¹⁹ Фролов С., Гаврило М., Аветисов Г. Научные исследования на ледоколе «Красин». К 100-летию подъёма Андреевского флага на ледоколе. // Российские полярные исследования. 2017. № 1 (27). С. 46-49.

Глава 4. Описание проекта

Изучение мирового океана является одним из наиболее важных направлений современной науки.²²⁰ Исследования мирового океана принципиально важны для изучения климата, гидросферы и геологии земли. Эти исследования и эти знания, в свою очередь, могут быть представлены не только в профессиональной среде, но и стать достоянием публики. Представление знаний о мировом океане стало одной из целей Музея мирового океана, открытого в 1990 году в Калининграде.²²¹

Музей мирового океана в Калининграде стал первым комплексным музеем, посвященным изучению мирового океана²²² и представлению этих научных знаний в

²²⁰ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011; Charette M.; Smith W. The volume of Earth's ocean. // *Oceanography*. 2010, 23 (2): 112–114; Huang, Rui Xin. *Ocean circulation : wind-driven and thermohaline processes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Gordon A. *Ocean Circulation. The Climate System*. Columbia University, 2004; Voosen P. Ancient Earth was a water world. *Science*. American Association for the Advancement of Science (AAAS). 2021, 371 (6534): 1088–1089.

²²¹ 杨涵祥 包豪斯学院风格对当代设计的影响 2023 年 Ян Ханьсян. Влияние стиля школы Баухауз на современный дизайн, 2023 год

²²² Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

публичной экспозиции.²²³ В музее представлены экспозиции, посвященные растительному миру, геологии и гидрологии мирового океана, а также библиотека и действующая биологическая станция. В состав музея также входят корабли «Витязь», «Космонавт Виктор Пацаев», рыболовное судно СРТ-129.²²⁴ Филиалом музея является «Ледокол Красин», который находится в Санкт-Петербурге.

Данная работа посвящена разработке проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана «Кристаллический Океан». Данный проект состоит из двух основных разделов: графического проекта и теоретического исследования. Теоретическое исследование сосредоточено на изучении основных направлений графического дизайна XX века. В ходе работы над проектом были изучены основные труды, посвященные графическому дизайну XX столетия.²²⁵

В процессе работы над проектом был сформулирован целый ряд целей и задач. **Целью** данного проекта можно обозначить разработку проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана «Кристаллический Океан».

Задачи, обозначенные в рамках данного проекта можно условно разделить на систематические и прикладные. К **систематическим задачам** данной работы можно отнести следующие:

- Создание проекта, который объединяет принципы изучения Мирового океана и практику современного дизайна.

²²³ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004..

²²⁴ Стрюк В. Актуальные проблемы сохранения исторических судов: Материалы Международной конференции. Калининград: Терра Балтика, 2005.

²²⁵ Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002; Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101; Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.

- Формирование графической системы, в которой темы Мирового океана могут быть представлены как основа современной визуальной и дизайн-системы.

- Представление Мирового океана как одной из важных тем современного графического дизайна и его практики.

Помимо этого, можно обозначить целый ряд **задач прикладного характера**:

- Адаптация разработанной графической системы для разных цифровых и аналоговых носителей.²²⁶

- Разработка графических элементов проекта.

- Разработка графической системы и графических принципов проекта.

Методика работы над проектом.²²⁷

В основу работу над проектом было положено изучение основных направлений и принципов дизайна. В работе над проектом были изучены основные направления и школы графического дизайна XX столетия.²²⁸ Также был изучен основной корпус литературы, посвященный графическому дизайну XX столетия.²²⁹ Эти исследования позволили

²²⁶ 周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年 Чжоу Шийянь. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год

²²⁷ 张晨铭 起源阶段的创新: 俄罗斯包豪斯现代设计教育与工作实践比较研究 2023 年 Чжан Чэнмин. Инновации на стадии возникновения: сравнительное исследование современного о дизайнерского образования и практики в Русском Баухаузе, 2023 год

²²⁸ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101; Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49; Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656.

²²⁹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002; Васильева Е.

сформировать теоретическую базу данной работы и данного проекта. Теоретические исследования были положены в основу работы над графическим проектом.

Актуальность проекта.

Исследование мирового океана и связанные с ним экспозиционные проекты представляются принципиально важной темой и в рамках современной академической традиции, и в выставочной практике. Выставки, посвященные изучению мирового океана, проходят в крупнейших музеях мира. Изучение мирового океана и его представление в музейной среде, представляется важной и актуальной темой.

Кроме того, актуальность данной работы связана с использованием современных форм дизайна. В работе над проектом были использованы современные дизайн-форматы. Обращение к программе современного дизайна представляется одним из показателей актуальности данной работы.

Новизна проекта.

Данный проект обращается к новым и наиболее актуальным формам современного графического дизайна. Одна из задач данной работы – обозначить темы мирового океана средствами современного дизайна. Мы полагаем, что обращение к новым принципам современного дизайна можно рассматривать как критерий новизны данного проекта.

Данный проект обращен к актуальной теме мирового океана. Его представление графическими средствами в экспозиционной среде представляется новым подходом. Также новизна данного проекта связана с объединением прикладного формата и теоретической практики.

Возможность и перспективы практического применения.

Графическая и визуальная проекция может быть использована при разработке дизайн-графики музеев, посвященных темам моря или выставочных проектов, связанных с изучением мирового океана. Элементы данного проекта могут быть использованы в рамках научных и презентационных мероприятий, связанных с проблематикой моря и мирового океана. Кроме того, графические концепции, предложенные в рамках данного проекта, могут быть использованы для представления исследований океана в

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.

академическом пространстве. Данный проект может быть использован как художественный объект, связанный с темой моря и мирового океана.

Состав проекта.

Данный проект совмещает цифровые и аналоговые носители. В рамках проекта могут быть представлены аналоговые и цифровые постеры. Проект подразумевает разработку логотипа. Также проект подразумевает создание дизайн-графики. Также предполагается создание навигационного баннера, серии афиш, информационного буклета и анимационной продукции.

Описание проекта.

Изучение и музейное представление мирового океана представляется важной темой. Современные исследовательские концепции, посвященные мировому океану, подразумевают не только изучение океанической среды, но и публичное представление результатов исследования. Эти презентации могут проходить как в научной среде, так и в публичном пространстве. Выставка или среда музея дают возможность представить ту или иную тему в публичной среде.

Данный проект посвящен разработке проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана “Кристаллический Океан”. Проект состоит из двух основных частей. Первый (подготовительный) раздел – это теоретическая часть, в рамках которой рассмотрены основные направления и принципы графического дизайна XX века.²³⁰ Второй раздел данной работы – прикладной графический проект, посвященный Музею мирового океана.

²³⁰ 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; Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656; Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Lupton L. Graphic Design: The New Basics. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

Сегодня Музей мирового океана в Калининграде считается первым комплексным музеем, посвященным изучению мирового океана²³¹ и представлению научных знаний в публичном пространстве.²³² В музее представлены экспозиции, посвященные растительному миру, геологии и гидрологии мирового океана. Также частью музейного комплекса является библиотека и действующая биологическая станция.

Изучение мирового океана важно как часть изучения климата, гидросферы и геологии земли. Научные знания могут быть представлены не только в профессиональной среде, но и стать достоянием массового зрителя. Изучение мирового океана является одним из наиболее важных направлений современной науки.²³³ Одной из площадок, которые позволяют проводить такие выставки является Музей мирового океана, открытого в 1990 году в Калининграде.

При подготовке данного проекта был проведен предварительный анализ аналогов. Были рассмотрены некоторые графические образцы, связанные с развитием графического дизайна XX века. Были проанализированы наиболее важные примеры дизайн-графики XX века. Помимо этого, были рассмотрены наиболее заметные музеи мирового океана, находящиеся в разных странах мира. Опыт этих музеев, их содержательная и визуальная основа были использованы в рамках данного проекта.²³⁴

Целевая аудитория данного проекта объединяет представителей научного сообщества и массовую публику. С одной стороны, проект может быть полезен ученым, связанным с темами мирового океана. Прежде всего, речь идет о приглашенных профессорах, исследователях, океанологах, биологах и т.д. В то же время, проект

²³¹ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

²³² Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004.

²³³ Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011; Charette M.; Smith W. The volume of Earth's ocean. // *Oceanography*. 2010, 23 (2): 112–114; Huang, Rui Xin. *Ocean circulation : wind-driven and thermohaline processes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Gordon A. *Ocean Circulation. The Climate System*. Columbia University, 2004; Voosen P. Ancient Earth was a water world. *Science*. American Association for the Advancement of Science (AAAS). 2021, 371 (6534): 1088–1089.

²³⁴ 张琪 荷兰风格派对包豪斯设计理念变革的影响 2024 年 Чжан Ци. Влияние голландского стиля на изменение дизайнерских концепций Баухауза, 2024 год

представляет интерес как пример художественного опыта и может быть интересен художникам, графикам, людям, профессионально работающим в системе дизайна. Наконец, проект может быть интересен массовому зрителю – посетителям музея, публике, интересующейся искусствами и наукой.

Проект отражает связь между людьми и морем, используя широкий спектр дисциплин. Проект обращен к истории, географии, океанологии и другим научным направлениям. Одна из локальных задач этого проекта – вызвать интерес к жизни океана и связанными с ней культурами.

Цветовая гамма графических объектов поддерживает оттенки мирового океана и может быть соотнесена с ними. Различные оттенки воды, снега и льда использованы при разработке данного проекта. Насыщенность цвета варьируется от светлого, прозрачного, белого до глубоких тонов голубого, синего и цвета морской волны. Цветовые решения представлены в разных графических фактурах.

При разработке данного проекта были использованы актуальные графические инструменты и дизайн-системы. Разнообразие технических средств позволило добиться разных графических эффектов. В работе над проектом были использованы актуальные технические и цифровые форматы. В частности, был использован целый ряд компьютерных программ. Среди них – такие как Adobe Illustrator CC, Adobe Photoshop CC, Adobe After Effects CC, Adobe Premiere Pro CC

Заключение

В рамках данной работы были рассмотрены вопросы, связанные с разработкой проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана в Калининграде. Также было проведено предварительное исследование, связанное с изучением основных направлений графического дизайна XX века. Результаты этого исследования были использованы в рамках работы над проектом.

Океан занимает центральное положение в изучении климата, геологии и биосферы Земли. Изучение мирового океана является важным направлением академических исследований.²³⁵ Проекты, связанные с мировым океаном могут быть не только предметом академических исследований, но и основой художественных или графических проектов. В настоящий момент исследование мирового океана является одним из наиболее важных направлений в академической среде.

Данная работа была посвящена разработке проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана в Калининграде. Музей мирового океана в Калининграде стал первым комплексным музеем, посвященным

²³⁵ Charette M.; Smith W. The volume of Earth's ocean. // *Oceanography*. 2010, 23 (2): 112–114; Huang, Rui Xin. *Ocean circulation : wind-driven and thermohaline processes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Gordon A. *Ocean Circulation. The Climate System*. Columbia University, 2004; Voosen P. Ancient Earth was a water world. *Science*. American Association for the Advancement of Science (AAAS). 2021, 371 (6534): 1088–1089; Перрен Ж., Клуазо Ж. *Океаны*. Перевод с французского. М.: Летний сад, 2011.

изучению мирового океана²³⁶. Эта информация представлена не только в научных архивах, но и в публичной экспозиции.²³⁷ В музее представлены разделы, посвященные растительному миру, геологии и гидрологии мирового океана, а также библиотека и действующая биологическая станция. В состав музея также входят корабли «Витязь», «Космонавт Виктор Пацаев», рыболовное судно СРТ-129.²³⁸ Филиалом музея является «Ледокол Красин», который находится в Санкт-Петербурге. Музей был открыт в 1990 году и представляет собой уникальное образование: это один из немногих мировых музеев, посвященных природной среде океана и возможностям его теоретического исследования.

Целью данного проекта стала разработка проекта графического и мультимедийного сопровождения для Музея Мирового океана в Калининграде. Целью теоретического исследования можно назвать изучение основных направлений графического дизайна XX века, а также изучение основных направлений исследования мирового океана.

В рамках данного проекта были реализованы следующие задачи:

- Рассмотрены основные принципы графического дизайна XX века.
- Проанализированы базовые графические методы XX века.
- Рассмотрены графические возможности современной дизайн-системы.
- Представлены основные визуальные принципы представления системы мирового океана.
- Мировой океан рассмотрен как одной из важных тем современного графического дизайна и его практики.
- Проанализированы графических возможностей представления экспозиционной среды.

Одна из задач данной работы была связана с представлением темы мирового океана средствами современного дизайна. Обращение к новым принципам современного дизайна стало одним из критериев новизны данного проекта. Представленный проект обращен к

²³⁶ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

²³⁷ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004..

²³⁸ Стрюк В. Актуальные проблемы сохранения исторических судов: Материалы Международной конференции. Калининград: Терра Балтика, 2005.

актуальной проблематике мирового океана, возможностям его исследования и экспонирования. Также новизна данной работы связана с попыткой объединения прикладного и теоретического форматов.

Актуальность данной работы связана и с использованием современных форм дизайна и современных дизайн-систем. Мы связываем актуальность данной работы и с темой мирового океана, которая остается важной как в научных, так и в экспозиционных проектах.

В работе над проектом изучены основные направления и школы графического дизайна XX столетия.²³⁹ Также был изучен основной корпус литературы, посвященный графическому дизайну XX столетия.²⁴⁰ Теоретические исследования были положены в основу работы над графическим проектом

Представленная работа состоит из двух основных разделов: теоретической части и прикладного графического проекта. В теоретическом разделе проведено базовое исследование основных направлений графического дизайна XX века. В графическом

²³⁹ Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965.* London: Laurence King Publishing, 2006; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // *Terra Artis*, 2021, № 3, с. 84 – 101; Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // *Знак: проблемное поле медиаобразования.* 2018. № 3 (29). С. 43-49; Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // *Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей.* Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656.

²⁴⁰ Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design.* New York: John Wiley & Sons, 2005; Lupton L. *Graphic Design: The New Basics.* Princeton: Princeton Architectural Press, 2015; Fiell C. *Graphic Design For The 21st Century.* Koln: Taschen GmbH, 2002; 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.

周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年 Чжоу Шиянь. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год

проекте представлена система графического сопровождения Музея мирового океана в Калининграде.²⁴¹

Теоретическая часть работы посвящена изучению основных направлений графического дизайна XX века. В Первой главе были рассмотрены основные направления развития графического дизайна в первой половине XX века. Изучение особенностей основных художественных течений XX столетия, непосредственно повлиявших на развитие графического дизайна в его современном виде,²⁴² видится важной теоретической частью данной работы. Именно в рамках новых направлений первой половины прошлого века (таких, как школа Баухаус или русский Конструктивизм) были сформулированы основные системные представления о графическом и предметном дизайне, новых визуальных подходах и технических возможностях.

Одним из ярких художественных направлений первой половины XX века принято считать русский Конструктивизм. Его особенностью можно назвать значительную широту охвата самых разных сфер – от архитектуры и графического дизайна до плакатной графики и фотографии как нового средства визуального выражения. Феномен Конструктивизма также интересен тем, что, развиваясь в рамках Советской России в 20-30-е годы XX века, это художественное направление оказало значительное влияние на международном и интернациональном уровне. Многие идеи русского Конструктивизма созвучны принципам немецкой школы Баухаус, голландскому направлению Де Стил, были впоследствии восприняты и использованы в системах Интернационального стиля²⁴³ или Швейцарской школы графического дизайна.

Одним из ярких самостоятельных явлений в рамках русского Конструктивизма стало развитие графического дизайна, книжной и плакатной графики, фотоколлажа и других новых форм визуального²⁴⁴. Принято считать, что феномен авангардного и конструктивистского плаката является одним из важных сюжетов в истории развития

²⁴¹ 杨涵祥 包豪斯学院风格对当代设计的影响 2023 年 Ян Ханьсян. Влияние стиля школы Баухаус на современный дизайн, 2023 год

²⁴² Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

²⁴³ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016, с. 72-80.

²⁴⁴ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

графического дизайна в XX веке²⁴⁵. Одной из значительных фигур этого направления является *Эль Лисицкий* (1890 – 1941 годы), художник, архитектор, теоретик нового искусства и мастер плакатной графики. Одной из наиболее известных графических работ Эль Лисицкого является агитационный плакат «Клином красным бей белых», выполненный им в 1920 году.

Значительным мастером конструктивистского плаката можно считать *Александра Родченко* (1891 – 1956 годы), художника, графика, фотографа. Как многие мастера русского авангарда, Александр Родченко был очень разносторонним художником. Он серьезно и плодотворно работал в качестве фотографа, считается одним из основоположников советской рекламной графики, разрабатывал технику фотоколлажа.²⁴⁶ Как фотограф Родченко получил мировую известность благодаря методу ракурсной фотографии и экспериментам с выбором нестандартных точек съемки²⁴⁷.

Важной составляющей развития графического дизайна в первой половине XX столетия стали процессы, связанные с возникновением таких понятий как «фирменный стиль» и «корпоративная айдентика»²⁴⁸. В этот период активно развивается фабричное производство товаров массового потребления. В связи с этим возникают и развивается такая дисциплина как «маркетинг», встают задачи позиционирования компаний и их продукции на рынке.

Ключевой фигурой, связанной с установлением системы фирменных стилей и корпоративной айдентики, стал немецкий архитектор, промышленный и графический дизайнер *Петер Беренс* (1868 – 1940 годы).²⁴⁹ В начале XX столетия Беренс уже был известным немецким художником, графиком и архитектором.²⁵⁰ По его проекту был построен павильон Германии на международной выставке в Турине в 1902 году. В 1903 году Беренс был назначен директором Художественно-промышленной школы в Дюссельдорфе. В 1907 году он стал одним из основателей немецкого Веркбунда,

²⁴⁵ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

²⁴⁶ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019..

²⁴⁷ Dabrowski M., Dickerman L., Galassi P., Lavrentev A., Rodchenko V.. Aleksandr Rodchenko. New York, N. Y.: Museum of Modern Art, 1998.

²⁴⁸ Kotler P., Armstrong G. Marketing: An Introduction. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

²⁴⁹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

²⁵⁰ Windsor A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, 1981.

профессионального объединения архитекторов, художников, мастеров, промышленников и экспертов²⁵¹.

Особое внимание Петер Беренс уделял графической составляющей стиля AEG. Его дизайн-бюро разработало специальные фирменные шрифты для концерна, сам логотип AEG также был создан Беренсом. Классическими образцами рекламной графики стали многие из плакатов с рекламой ламп накаливания, вентиляторов, электрочайников и другой продукции концерна. Деятельность Петера Беренса в качестве художественного консультанта концерна AEG продолжалась почти 10 лет. Благодаря его усилиям были установлены стандарты фирменного стиля, корпоративной айдентики и рекламной графики, которые применялись и развивались во всем мире на протяжении XX столетия²⁵².

Одним из важнейших феноменов развития графического дизайна в 20 веке стала деятельность немецкой школы Баухаус²⁵³. Государственная высшая школа строительства и формообразования была образована в 1919 году и проработала в Германии вплоть до 1933 года. Баухаус был учрежден в Веймаре на базе старых учебных заведений, Высшей школы изобразительных искусств и Государственного строительного училища. Директором нового учебного заведения стал молодой архитектор *Вальтер Гропиус*, ученик Петера Беренса.

Одной из важнейших основ школы стала идея о «единстве искусств» (Gesamtkunstwerk), то есть идея о единении искусства и техники как основы формообразования²⁵⁴. Для реализации этой идеи на практике была создана экспериментальная школа-мастерская, в которой изучали, исследовали и воплощали на практике самые передовые на тот момент художественные идеи.²⁵⁵

Во Второй главе рассмотрены ключевые направления графического дизайна второй половины XX века. Одним из важнейших феноменов, определивших развитие

²⁵¹ Фремpton К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

²⁵² Eskilson S. Graphic Design: A New History. London: Laurence King Publishing Ltd., 2007.

²⁵³ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

²⁵⁴ Васильева Е.; Позднякова К. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайн-системы. // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022, сс. 56 – 61.

²⁵⁵ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

графического дизайна во второй половине XX столетия, и вплоть до настоящего времени, стала Швейцарская школа графического дизайна²⁵⁶. Швейцарская школа (или «Швейцарский стиль») можно считать комплексным и протяженным во времени явлением. Ранний этап развития школы связан с именем выдающегося теоретика и мастера типографики Эрнеста Келлера.

Одним из учеников Эрнеста Келлера был другой выдающийся швейцарский дизайнер-график, *Йозеф Мюллер-Брокман* (1914 – 1996 годы). Последний считается одной из главных фигур Швейцарской школы графического дизайна, много сделавшей для ее развития. Йозеф Мюллер-Брокман является создателем модульной системы в графическом дизайне, которую он описал в своих работах, прежде всего, в книге «Модульная система в графическом дизайне»²⁵⁷.

Классическим периодом развития Швейцарской школы графического дизайна принято считать период 1950-1960-х годов.²⁵⁸ Именно в это время выходят основные теоретические работы основных мастеров Швейцарского стиля: Мюллер-Брокмана, Эмиля Рудера и Армина Хофманна. В этот же период издаются профессиональные журналы по типографике и дизайну. Такие как *Typografische Monatsblätter* (выходит с 1946 года) или *Neue Grafik* (издавался с 1958 по 1965 год). Одним из его создателей и редактор стал Мюллер-Брокманн. Этот журнал создавался на принципах Швейцарской школы, именно они определяли его дизайн и верстку. Эти журналы способствовали распространению нового стиля за пределами Швейцарии.

Основными отличительными особенностями Швейцарской школы графики принято называть следующие элементы²⁵⁹. Это система модульных сеток, использование простых и ясных шрифтов без засечек, выравнивание по левому краю, использование пустого пространства и асимметричное расположение элементов. Характерно, что именно текст и шрифт стали основным графическим элементом Швейцарского стиля.

²⁵⁶ Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. 100 Years of Swiss Graphic Design. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014.

²⁵⁷ Muller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung. Niederteufen, Switzerland: Arthur Niggli, 1981.

²⁵⁸ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

²⁵⁹ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

Новые графические методы также стали ведущим графическим стилем в рекламном плакате, журнальной и книжной верстке в интернациональном пространстве в период после Второй мировой войны²⁶⁰. Именно поэтому Швейцарский стиль часто называют Интернациональным стилем графического дизайна²⁶¹. Графические принципы, выработанные в рамках Швейцарской школы, получили широкое международное распространение.²⁶²

Ярким и выразительным примером распространения и влияния Интернационального стиля стала Японская школа плаката. Основными особенностями Японской школы плаката можно считать два основных момента²⁶³. Японская графика несет отпечаток уникальной и богатой национальной визуальной культуры. Характерными чертами которой можно назвать устойчивую минималистическую традицию, уходящую в глубь веков. Искусство каллиграфии и иероглифика также оказывали сильное влияние на японскую художественную культуру XX столетия, в том числе на стиль японских художников-графиков и дизайнеров.

В период 1970-80-х годов развитие графического дизайна маркировано новым явлением, которое было названо «Новая волна». Исследователи обычно связывают это явление с появлением такого направления как постмодернизм²⁶⁴. Постмодернизм проявился в самых разных видах искусства, в первую очередь, в архитектуре, литературе, музыке, дизайне и моде²⁶⁵. Четкие и ясные правила Интернационального стиля и модернизма (в том числе и в графическом дизайне) стали сознательно нарушаться и смешиваться.

В Третьей главе были рассмотрены основные направления исследования Мирового океана и основные океанографические музеи мира. История исследования Мирового океана уходит в глубь тысячелетней человеческой цивилизации. Человек начал

²⁶⁰ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

²⁶¹ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.

²⁶² Hollis R. Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965. New Haven: Yale University Press: 2001.

²⁶³ Meggs P. A History of Graphic Design. N. Y.: John Wiley & Sons, Inc., 1998.

²⁶⁴ Poynor R. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. London, Laurence King Publishing, 2003.

²⁶⁵ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

исследовать морские глубины еще в античные времена. К этому периоду истории относятся первые упоминания о попытках обеспечить человека воздухом под водой для исследования морских глубин.

Огромное значение для изучения Мирового океана имели целенаправленные усилия многих государств по созданию системы для проведения океанографических исследований.²⁶⁶ Она включили в себя специальные научные суда-лаборатории (проводившие исследовательские экспедиции ежегодно, на постоянной основе), научно-исследовательские институты и специальные лаборатории, преподавание соответствующих дисциплин в высших учебных заведениях.²⁶⁷

В мире существуют тысячи морских музеев. Собственный Национальный морской музей есть в большинстве государств, имеющих выход к морю. Однако, большая часть этих музейных институций посвящена истории мореплавания и кораблестроения (такие как Национальный Морской музей Мальты, Национальный Морской музей Португалии), истории военно-морского флота (например, Museo Storico Navale в Венеции или Военно-Морской Музей в Санкт-Петербурге), конкретным историческим судам (музеи викингов или знаменитый музей-парусник *Vasa* в Стокгольме).

Специализированных музеев, посвященных Мировому океану и истории его исследования, не так много. Среди основных океанографических музеев рассмотрены Океанографический музей Монако, Немецкий Океанографический музей в Штральзунде, Национальный Океанографический музей Вьетнама в Нячанге, Национальный Морской музей Австралии и Национальный Морской музей (NMM) в Гринвиче, Великобритания.

Крупнейшим морским музеем мира является Музей Мирового Океана в Калининграде. Музей Мирового океана в Калининграде был учрежден в 1990 году.²⁶⁸ Фактически он открылся только в 1994 году, когда на борту научно-исследовательского судна «Витязь», переданного музею, открылась первая экспозиция²⁶⁹. В настоящий момент Музей Мирового океана в российском Калининграде можно считать одним из самых больших и значительных музейных комплексов в мире, посвященных Мировому

²⁶⁶ Sverdrup K., Duxbury A., Duxbury A. An Introduction to the World's Oceans. N. Y.: McGraw-Hill, 2005.

²⁶⁷ Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.

²⁶⁸ Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

²⁶⁹ Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004.

океану и истории его исследования. Число посетителей этого музея доходит до 1,3 млн. человек в год.

Музей Мирового океана непрерывно расширяется. В настоящее время в стадии завершения строительства уникальный выставочный комплекс «Планета Океан», который станет основным корпусом музея в Калининграде. В новом здании будут размещены образовательный центр, библиотека, фондохранилища, лаборатории и новые выставочные пространства. Комплекс российского Музея Мирового Океана можно назвать одним из крупнейших профильных музеев океанографии и океанологии в мире. Этот проект является комплексным музейным, научно-исследовательским и образовательным учреждением.

В Четвертой главе представлено описание проекта.

Список литературы:

Литература на русском языке:

1. Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000. – 127 с.
2. Александров А. А. Путь к звёздам. Из истории советской космонавтики. М.: «Вече», 2006. – 350 с.
3. Аристова Ж., Васильева Е. 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.
4. Аронов В. Дизайн в культуре XX века: 1945 - 1990. М.; Дмитрий Аронов, 2013.
5. Арсланов В. Теория и история искусствознания. М.: Академический проект, 2015. - 454 с.
6. Бабурина Н. Русский плакат. Вторая половина XIX века- начало XX века. Л., 1988. — 192 с.
7. Бабурина Н. Советский зрелищный плакат. Театр, цирк, балет, кино 1917-1987. М., 1990. – 270 с.
8. Бархатова Е. Конструктивизм в советском плакате. СПб: Контакт-культура, 2017. – 248 с.
9. Банников И.; Васильева Е. Живописная программа фильмов Дэвида Линча: художественная принадлежность и феномен моды // Теория моды: тело, одежда, культура 2018, № 48. с. 11-26.
10. Белов М. Творческий метод Наума Габо и его влияние на формообразование в архитектуре и искусстве // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2016. С. 29-36.
11. Белоусов И., Крелин Ю., Эйдельман Н. НИИ «Витязь» // Знание — сила. 1968, № 3, с. 9—13.
12. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Изб р. эссе. М.: Медиум, 1996. – 240 с.
13. Боровский А. Русский театральный плакат 1870-1970гг. Становление, основные тенденции, современная проблематика. Автореф. дис. М., 1987. – 22 с.

14. Бу И. Выставочные проекты Яна Фабра в классических художественных музеях: аспекты диалога традиции и современности // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 33-40.
15. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 290—297.
16. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2006. - 573 с.
17. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М.: Издатель Дм. Аронов, 2006.
18. Ван Юэ. Баухаус и Ульмская школа: к вопросу о стилистической преемственности // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2022, с. 206 – 210.
19. Васильева Е. Теория моды: миф, потребление и система ценностей. Санкт-Петербург; Москва: RUGRAM_Пальмира, 2023. 387 с.
20. Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.
21. Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Rugram-Пальмира, 2022. 255 с.
22. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, № 2, с. 275–294.
23. Васильева Е. Тело как объект: феноменология телесного и система моды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2022. № 1 (63). С. 85-103.
24. Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с. 84 – 101.
25. Васильева Е. Мода и ее теоретическая практика // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 3 (61). С. 347-354.
26. Васильева Е. "Сцена в библиотеке": проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 3, с. 119-148.
27. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
28. Васильева Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // «Новая норма». Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. Библиотека журнала «Теория моды». М.; НЛЮ, 2021, сс. 155 - 164.
29. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
30. Васильева Е. «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.

31. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
32. Васильева Е. Петербургская школа моды: от минимализма к деконструкции // Трансформация старого и поиск нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века. Материалы научной конференции. Санкт-Петербург: Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, 2020. с. 46-53.
33. Васильева Е. Стереография Шухова: конструкция и пространство // Неизвестное российское фотоискусство: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2020.
34. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
35. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с.
36. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. – 280 с.
37. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.
38. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
39. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
40. Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.
41. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.
42. Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.
43. Васильева Е. В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 567–574.
44. Васильева Е. Положение вещей. О книге Валерия Подороги "Вещь" / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. №43. С. 307-311.

45. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры, № 1 (26) 2017. С. 163—169.
46. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
47. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 — 24.
48. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
49. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212—225.
50. 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.
51. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.
52. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27-37.
53. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4-33.
54. Васильева Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 4. С. 28-41.
55. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26-52.
56. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64-80.
57. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник СанктПетербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64-79.

58. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник СанктПетербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175—186.
59. Васильева Е. Сара Мун: "Цирк" и его герои // Foto & Video, 2004, № 5, с. 15-19.
60. Вашик К., Бабурина Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. М., 2004. - 416 с.
61. Ган А. М. Конструктивизм. Тверь, книжное издательство, 1922.
62. Георгиева Т. Графические методы представления акустического пространства: практика классического дизайна и звуковая среда большого города в интернациональной среде // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 170 – 176.
63. Герман М. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука, 2005.
64. Герчук Г. История графики и книжной иллюстрации. М.: Искусство, 1998. – 220 с.
65. Гордон Б. Графический дизайн. Мастер-класс. М.: РИП- Холдинг, 2012. – 256 с.
66. Гусев А. М. Основы океанологии. М.: Изд-во МГУ, 1983. – 350 с.
67. Гырдымова И.; Васильева Е. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX в. / Материалы II Международной научной конференции «Визуальная коммуникация в социокультурной динамике». Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Набережные челны, 2016, с. 66 -69.
68. Глинтерник Э. Рекламная дизайн-графика как социокультурный феномен в России 1880 – 1910-х годов. // Международный журнал исследований культуры. 2016. №4 (25). С. 13-22.
69. Глушко В. П. Развитие ракетостроения и космонавтики в СССР. М.: Машиностроение, 1987. – 230 р.
70. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. Под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
71. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аксиома: Мифрил, 2000. – 272 с.
72. Зеляева С. Фотография в графической системе швейцарской школы: концепция и визуальная программа // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург: СПбГХПА, 2022. С. 509-515.
73. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х томах. М. Прогресс-Традиция, 2002. 350 с.

74. Карповская Е. Визуальные коммуникации в графическом дизайне. М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. - 561 с.
75. Кашевский П. Шрифты. Мн. : ЛіМ, 2012. – 212 с.
76. Кнабе Г. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. М.: Вильямс, 2006. – 736 с.
77. Королева А. Концепция нового дизайна и фотография в периодических печатных изданиях Баухауза // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы V Всероссийской научно- практической конференции. Санкт-Петербург: СПбГХПА, 2020. с. 299—305.
78. Крепс Е. «Витязь» в Индийском океане. М. : Географгиз, 1963. – 180 с.
79. Крепс Е. Последняя экспедиция «Витязя». М. : Мысль, 1983. – 220 с.
80. Кусто Ж.-И., Дюма Ф., Даген Дж. В мире безмолвия; Живое море. М.: «Знание», 1966.
81. Ламбен Ж.-Ж. Менеджмент, ориентированный на рынок. Стратегический и операционный маркетинг. СПб: Питер, 2006. – 550 с.
82. Ли М. Васильева Е. Иллюстрация детских книг в современной Японии: базовые принципы и основные имена // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 115–123.
83. Лола Г. Метафизика дизайна. М.: Издательство СПбГУ. 2014.
84. Ли М. Феномен "детского конструктивизма" и советская книжная графика 1920-х годов // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, 2018/1 (5), с. 114 – 123.
85. Магидович И. П., Магидович В. И. Очерки по истории географических открытий. В 5 томах. М.: Просвещение, 1982—1986.
86. Михайлов С. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2006. - 393 с.
87. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? М.: АСТ, 2005. - 197 с.
88. Осадченко О. Японская школа графического дизайна и визуальные принципы современной дизайн-системы в пространстве межкультурного взаимодействия // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 185 - 189.
89. Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица -ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.
90. Перрен Ж., Клуазо Ж. Океаны. Перевод с французского.. — М.: Летний сад, 2011. – 220 с.

91. Позднякова К. Васильева Е. Образовательная стратегия Bauhaus: к проблеме формирования базовых принципов дизайн-системы // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2022. С. 56 – 61.
92. Позднякова К. Керамика М. А. Врубеля: вызовы и перспективы в процессе поиска новых креативных образов в декоративноприкладном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 246-254.
93. Позднякова К. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогике // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 125-128. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX – начале XXI века // Мир современной науки. 2016. № 2 (36). С. 99-105.
94. Позднякова К. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX века // Вестник СанктПетербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 2. С. 59-67. Риверс Ш. Максимализм. Графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности. М.: АСТ, Астрель, 2008.
95. Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ad Marginem, 2018.
96. Риверс Ш. Максимализм: графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности. М.: АСТ, Астрель, 2008. – 160 с.
97. Рожкова, Н. Г. Графический дизайн и реклама на компьютере: краткое руководство. М.: Вильямс, 2006. – 320 с.
98. Рунге В. Основы теории и методологии дизайна. М.: МЗ Пресс, 2005. – 252 с.
99. Самойлович Р. Во льдах Арктики. Поход "Красина" лето 1928 года. Ленинград: Издательство всесоюзного арктического института, 1934.
100. Самойлович Р. S.O.S. в Арктике. Экспедиция «Красина». Берлин: Петрополис, 1930.
101. Сперанская В., Лисовский В. & Потапов В. От «Сарской дороги» до «проспекта Победы». Этапы формирования архитектурного ансамбля Московского проспекта в Санкт-Петербурге // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2020, № 4, стр. 637-682.
102. Сперанская В. & Лавров Л. Когда деревья стали большими...: (о восстановлении исторических открытых пространств центра Петербурга) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2017, стр. 223-248.
103. Сперанская В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. СПб.: Астерион, 2008.

104. Сперанская В. Страницы истории советской архитектуры 1930-х годов // Декоративное искусство и дизайн: проблемы образования, творчества и художественного наследия, 1990.
105. Сперанская В. & Астафьева-Длугач М. Архитектор Сергей Сперанский. М.: Стройиздат, 1989.
106. Стародумова Е. Метод кинетической типографики и феномен классического дизайна. Опыт футуристов в современной визуальной программе // ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2020. С. 362-366.
107. Стрюк В., Комарова В., Трофимова Н.. Памятные даты Музея Мирового океана. Калининград: Издательство КГУ, 2004. – 82 с.
108. Стрюк В. История отечественной океанологии. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. 223 с.
109. Стрюк В. Актуальные проблемы сохранения исторических судов: Материалы Международной конференции. Калининград: Терра Балтика, 2005. 128 с.
110. Су Хан. Традиция китайских резных печатей: историческая основа и художественная программа // Месмахеровские чтения – 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2022, с. 626 – 632.
111. Филиппова М. Принципы Flat-design и проблема интернационального стиля: графическая программа и ее специфика. // Месмахеровские чтения - 2022. Материалы международной научно-практической конференции. Сборник научных статей. Санкт-Петербург, 2022. С. 650-656.
112. Фиртич Е. Джон Кейдж и проблема визуального представления акустического пространства // ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2020. С. 367-371.
113. Филь Ш. Графический дизайн в XXI веке. М.: АСТ, 2015. – 414 с.
114. Фостер Х., Краусс Р., Буа И-А., Бухло Б., Джослит Л. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. 896 с.
115. Фремптон К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.

116. Фролов С., Гаврило М., Аветисов Г. Научные исследования на ледоколе «Красин». К 100-летию подъёма Андреевского флага на ледоколе. // Российские полярные исследования. 2017. № 1 (27). С. 46-49.
117. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: Книга 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 337 с.
118. Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920 – 1930. М.: Ладья, 1995-2000. 380 с.
119. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. 250 с.
120. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. М.: Архитектура-С, 2007. 520 с.
121. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар деко. Москва: Искусство XXI век, 2005. 240 с.
122. Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера (1928). М.: ИЗДАЛ, 2018. 242 с.
123. Чихольд Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении. М.: ИЗДАЛ, 2008. – 250 с.
124. Шокальский Ю. М. Океанография. Петроград: тип. А. Ф. Маркс, 1917. – 330 с.

Книги на английском языке:

125. Abstract art in the late twentieth century. Cambridge: Cambridge univ. Press, 2002. – 220 p.
126. Adams S. The Arts and Crafts Movement. London: JG Press, 1987. – 128 p.
127. Adams S., Dawson P., Foster J., Seddon T. Graphic design rules. New York: Princeton Architectural Press, 2020. – 384 p.
128. Adler A. Legitimizing Marine Field Science: Albert Ist of Monaco. Understanding Field Science Institutions. Science History Publications / Watson Publishing International, 2017. – 380 p.
129. Ambrose G. The Visual Dictionary of Graphic Design. N.-Y: St. Martins Press, 2007. – 200 p.
130. Anderson S. Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century. Cambridge Mass.: MIT Press, 2002. – 340 p.

131. Banham R. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1980. – 270 p.
132. Barnard M. *Art, Design and Visual Culture*. N. Y.: Palgrave Macmillan, 1998. – 214 p.
133. Baumann K. *Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept*. Berlin: JOVIS Verlag, 2007. – 330 p.
134. Benke H., Brasse S., Oulwiger J. *Meer erleben. Der Museumsführer des OZEANEUMS in Stralsund*. Berlin: Mare, 2018. – 350 p.
135. Bowers M. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004. – 164 p.
136. Bowers J. *Introduction to Graphic Design Methodologies and Processes. Understanding Theory and Application*. Washington: John Wiley & Sons Limited, 2018. – 146 p.
137. Brändle C.; Gimmi K.; Junod B.; Reble C.; Richter B. *100 Years of Swiss Graphic Design*. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich: Lars Müller Publishers, 2014. – 236 p.
138. Carpine-Lancre J. *Albert Ier, prince de Monaco, Des œuvres de science, de lumière et de paix, Monaco, Palais de S.A.S. le Prince*, 1998. – 230 p.
139. Carter R. *American Typography Today*. N. Y.: Van Nostrand Reinhold, 1989. – 230 p.
140. Charette M.; Smith W. *The volume of Earth's ocean. // Oceanography*. 2010, 23 (2): 112–114.
141. Cimino E. *Student Life at the Bauhaus, 1919—1933*. Boston: UMass-Boston, 2003. – 220 p.
142. Clifford J. *Graphic icons: visionaries who shaped modern graphic design*. San Francisco: Peachpit Press, 2014. – 250 p.
143. Cowling E.; Mundy J. *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*. London: Tate Gallery, 1990. – 264 p.
144. Darley A. *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. N. Y.: Routledge, 2000. – 241 p.
145. Derek H. *Greenwich time and the discovery of the longitude*. London: Oxford University Press, 1980. – 220 p.
146. *Deutsches Meeresmuseum Stralsund – Museumsführer*. Deutsches Meeresmuseum Stralsund, 2004.
147. Droste M., Gossel P. *Bauhaus*. N.Y.: Taschen America LLC, 2005. – 256 p.

148. Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press, 2004. – 816 p.
149. Eskilson S. Graphic Design: A New History. London: Laurence King Publishing Ltd., 2007. 230 p.
150. Everdell W. The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth Century Thought. Chicago: University of Chicago Press, 1997. – 509 p.
151. Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002. – 647 p.
152. Fletcher A. Graphic Design: Visual Comparisons. London: Littlehampton Book Services, 1963. – 94 p.
153. Fiedler J. Feierabend P. Bauhaus. Köln: Könemann, 1999. – 250 p.
154. Forbes E., Meadows A., Derek H. Greenwich Observatory. The story of Britain's oldest scientific institution, the Royal Observatory at Greenwich and Herstmonceux, 1675—1975. London: Taylor & Francis, 1975. – 220 p.
155. Foster H. New Masters of Poster Design. Rockport Publishers 2008. – 205 p.
156. Fouilleron T. Histoire de Monaco, manuel pour l'enseignement secondaire. Direction de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, principauté de Monaco, 2010. – 230 p.
157. Friedl F., Ott N., Stein B. Typography: An encyclopedic survey of type design and techniques through history. New York: Black Dog & Leventhal, 1998. – 220 p.
158. Friedman D. Radical Modernism. New Haven: Yale University Press, 1994. – 320 p.
159. Gallo M. The Poster in History. London: W.W. Norton, 2002. – 220 p.
160. Calza G., Tanaka I. Tanaka Ikko: Graphic Master. London: Phaidon, 1997. – 270 p.
161. Giebelhausen M. The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts. Critical Perspectives in Art History. Manchester: Manchester University Press. 2003. – 320 p.
162. Giedion-Welcer C. Antoin Pevsner. Neuchatel: Griffon, 1961. – 220 p.
163. Gordon A. Ocean Circulation. The Climate System. Columbia University, 2004.
164. Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006. – 256 p.
165. Howells R. Visual Culture. New York: Polity, 2007. – 300 p.
166. Jubert R. Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present. Paris: Flammarion, 2006. – 432 p.

167. Kamper E., Mallon B. *The Golden Book of the Olympic Games*. Milan: Vallardi & Associati, 1992. – 230 p.
168. Kelly W.; Brownell S. *The Olympics in East Asia: nationalism, regionalism, and globalism on the center stage of world sports*. New Haven, Conn.: Council on East Asian Studies, Yale University, 2011.
169. King E. *A Century of Movie Posters: From Silent to Art House*. London: Barron's, 2003. – 250 p.
170. Kotler P., Armstrong G. *Marketing: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 2005.
171. Landa R. *Graphic design solutions*. Boston, MA: Cengage Learning, 2017. – 448 p.
172. Le Coultre M., Purvis A. *A Century of Posters*. New York: Lund Humphries, 2002. – 448 p.
173. Lindinger H. *Ulm Design: The Morality of Objects*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991. – 278 p.
174. Lupton L. *Graphic Design: The New Basics*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2015. – 264 p.
175. Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005. – 381 p.
176. Millman D. *The Essential Principles Of Graphic Design*. London : HOW Books, 2008. – 256 p.
177. Milner J. *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde*. New Haven: Yale University Press, 1983. – 270 p.
178. Mourlot F. *Twentieth Century Posters*. Secaucus, New Jersey: Wellfleet Press, 1989. – 250 p.
179. Muller-Brockmann J. *Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung*. Niederteufen, Switzerland: Arthur Niggli, 1981. – 176 p.
180. Müller-Brockmann J. *Geschichte des Plakates*. London: Phaidon Press 2004. – 220 p.
181. Parkinson L.; Faris W.. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995. – 592 p.
182. Poynor R. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. New Haven: Yale University Press, 2003. – 192 p.
183. Purcell K. *Josef Muller-Brockmann*. London: Phaidon Press, 2006.

184. Rand P. Design, Form, and Chaos. New Haven: Yale University Press, 1994. – 156 p.
185. Rickey G. Constructivism: Origins and Evolution. New York: George Braziller. 1995. – 226 p.
186. Ritzman D History of Modern Design. New York: Discontinued, 2007 – 400 p.
187. Ruder E. Typography: A Manual of Design. Teufen: Verlag Arthur Niggli, 1967. – 220 p.
188. Saiki M. 12 Japanese Masters. New York: Graphis Inc., 2002. – 260 p.
189. Salter C. 100 Posters that Changed the World. London: Pavilion Books, 2020. – 520 p.
190. Shigeo Fukuda Masterworks. Richmond Hill: Firefly Books, 2005. – 220 p.
191. Siebenbrodt M. Bauhaus Weimar, Designs for the Future; Bauhaus Weimar, Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000. – 296 p.
192. Timmers M. Power of the Poster. London: Victoria and Albert Museum, 2003. – 270 p.
193. Vetter P., Leuenberger K., Eckstein M. No Style. Ernst Keller (1891–1968) – Teacher and Pioneer of the Swiss Style. Zürich: Triest Verlag, 2018. – 230 p.
194. Voosen P. Ancient Earth was a water world. Science. American Association for the Advancement of Science (AAAS). 2021, 371 (6534): 1088–1089.
195. Weizman I. Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years. Leipzig: Spector Books, 2019. – 630 p.
196. Weingart W. Weingart: Typography — My Way to Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000. – 520 p.
197. Weingart, W. Weingart: Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000. – 550 p.
198. White A. The Elements of Graphic Design. N.-Y.: Allworth Press, 2002. – 224 p.
199. Windsor A. Peter Behrens: Architect and Designer, N.Y.: Humanities Press, 1981. – 230 p.
200. Vasilyeva E. Fashion and the Question of the Symbolic: The Ideology of Value and Its Limits. // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts 13, no. 2 (2023): 376–392.
201. Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.
202. Васильева Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // "Новая норма": гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. Сер. "Библиотека журнала "Теория моды"" Москва, 2021. С. 155-164.

Литература на китайском языке

1. 姚之洁. 包豪斯在美国的展览研究——以哈佛大学和 MoMA 为例. 平面设计 .2020 Яо

Чжицзе. Исследование выставок Баухауза в Соединенных Штатах - возьмем в качестве примеров

Гарвардский университет и MoMA. Графический дизайн. 2020

2. 高颖. 包豪斯与苏维埃. 平面设计. 2009. The Bauhaus and the Soviet Gao Ин. Баухауз и Советский

Союз. Графический дизайн. 2009

3. 刘丹. 构成主义对包豪斯教学理念的影响研究. 2014. 平面设计 Лю Дан. Исследование влияния конституционализма на преподавание философии в Баухаузе. Графический дизайн. 2014.

4. 邵新然. 包豪斯理念在中国新中式设计艺术中的体现. 2013

Шао Синьран. Воплощение философии Баухауза в китайском новом китайском дизайнерском искусстве. 2013

5. 刘明佳. 议包豪斯构成基础在平面设计中的应用. 2017

Лю Минцзя. Обсудите применение композиционной основы Баухауза в графическом дизайне. 2017

6. 刘琪. 包豪斯平面性绘画语言与西方现代绘画艺术关系研究. 2015 Лю Ци. Исследование взаимосвязи

между языком графической живописи Баухауза и западным современным живописным искусством. 2015

7. 葛瑶. 巴尔与欧洲现代设计从“国际风格”到“包豪斯美学”. 2020 Гэ Яо. Барр и европейский современный дизайн варьируются от “международного стиля” до “эстетики Баухауза”. 2020

8. 宋哲. 博物馆展览的叙事逻辑与应用研究. 2019 Сон Чжэ. Исследование повествовательной логики и применения музейных выставок. 2019

9. 汪永赫. 基于承载力视角的博物馆展览空间设计优化研究. 2021 Ван Юнхэ. Исследование по оптимизации дизайна музейных выставочных площадей с учетом их пропускной способности. 2021

10. 刘豪. 从“装饰”到“设计”——美国库珀-休伊特设计博物馆展览观念研究 2019 Лю Хао. От “декорации” к “дизайну” - Исследование концепции выставки в Музее дизайна Купер-Хьюитт в Соединенных Штатах в 2019

11. 陈哲. 论历史博物馆展览的真实性

2009 On Authenticity of Exhibition in History Museum Чэнь Чжэ. О подлинности выставки в Историческом музее 2009

- 12.王迪.博物馆展览中多媒体内容策划及写作研究 2017. Ван Ди.Планирование мультимедийного контента и написание исследований на музейных выставках 2017
- 13.范馨亢.博物馆展览空间氛围对观众体验的影响研究 2018 Фань Синканг.Исследование влияния атмосферы музейно-выставочного пространства на восприятие аудитории 2018
- 14.姚珊珊.策展的内在逻辑——当代艺术博物馆展览策划的内在机制研究 2017 Яо Шаньшань.Внутренняя логика кураторства - Исследование внутреннего механизма планирования выставок в Музее современного искусства 2017
- 15.陈静怡.浅析海洋博物馆的设计理念和展陈形式 .2014 年.美术学专业.Чэнь Цзиньйи. Краткий анализ концепции дизайна и выставочной формы Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2014
- 16.马宝平.浅谈海洋博物馆的展示形式与展陈设计 .2016 年.博物馆学专业..Ма Баопин. Краткое обсуждение формы экспозиции и дизайна витрин Морского музея.Специальность - музееведение.2016 .
- 17.顾金龙.论海洋博物馆的展示策略与科普教育功能 .2015 年.博物馆学专业.Гу Цзиньлун. О стратегии показа и научно-популярной образовательной функции Морского музея.Специальность - музееведение.2015.
- 18.肖家泉.浅谈海洋博物馆的环境设计 .2013 年.艺术设计学专业.Сяо Цзяцюань. Краткое обсуждение экологического дизайна Морского музея.Специальность - Искусство и дизайн.2013.
19. .谭茜.浅谈海洋博物馆的展陈设计与文化内涵的提升 .2016 年.博物馆学专业..Тан Цянь. Краткое обсуждение выставочного дизайна и культурного значения Морского музея..Специальность -музееведение.2016 год
- 20.胡凤霞.浅析海洋博物馆的展陈设计及其科学普及教育功能 .2017 年.博物馆学专业.Ху Фэнся. Краткий анализ выставочного дизайна Морского музея и его научно-популяризационных и образовательных функций.Специальность - музееведение.2017 .
- 21.任佳蕊.浅析海洋博物馆的展陈策划和设计 .2012 年.美术学专业.Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2012 год.
- 22.邹玲玲.浅谈海洋博物馆的展陈设计策略 .2015 年.博物馆学专业.Рен Цзяруй. Краткий анализ выставочного планирования и дизайна Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2012 год.
- 23.郭炜.论海洋博物馆建设与发展 .2010 年.博物馆学专业.Го Вэй. О строительстве и развитии Морского музея.Специальность - музееведение.2010 год.

- 24.刘奕君. 海洋博物馆环境设计与文化内涵的提升 .2016 年.美术学专业.Лю Ицзюнь. Улучшение экологического дизайна и культурной коннотации Морского музея.Специальность - Изобразительное искусство.2016 .
- 25.张文彬. 基于情景设计的海洋博物馆文化传承研究 .2014 年.博物馆学专业.Чжан Вэньбинь. Исследование культурного наследия морских музеев на основе сценарного проектирования.Специальность - музееведение.2014 .
- 26.钟伟龙. 海洋博物馆的文化内涵和展陈设计探析 .2013 年.博物馆学专业.Чжун Вэйлун. Анализ культурной коннотации и выставочного плана Морского музея.Специальность - музееведение.2013 год.
- 27.李志军. 浅谈海洋博物馆的建设与发展 .2018 年.博物馆学专业
Ли Чжицзюнь. Краткое обсуждение строительства и развития Морского музея.Специальность - музееведение..2018 .
- 28.张淼. 海洋博物馆的展陈设计及教育功能研究 .2015 年.美术学专业.Чжан Мяо. Исследование дизайна выставочного макета и образовательной функции Морского музея..Специальность - Изобразительное искусство2015 год.
- 29.吴宗毅 .从观众体验角度探析海洋博物馆的展陈设计 .2012年 .博物馆学专业 .У Цзуньи. Проанализируйте выставочный дизайн Морского музея с точки зрения зрительского опыта.Специальность - музееведение.2012.
- 30.范芸. 海洋博物馆的展示形式与展陈设计研究 .2014 年.博物馆学专业.Фань Юнь. Исследование формы экспозиции и дизайна макета экспозиции Морского музея.Специальность - музееведение.2014.
- 31.靳苒.试论 20 世纪上半叶整体艺术影响下的多媒体戏剧 2024 年 Цзинь Рань. Исследование влияния общего искусства первой половины XX века на мультимедийный театр, 2024 год
- 32.张琪 荷兰风格派对包豪斯设计理念变革的影响 2024 年Чжан Ци. Влияние голландского стиля на изменение дизайнерских концепций Баухауза, 2024 год
- 33.周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年 Чжоу Шиьянь. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год
- 34.胡兰凌 康定斯基的金字塔理论与设计教育创新之路 2023 年 Ху Ланлин. Теория пирамиды Кандинского и путь инноваций в дизайнерском образовании, 2023 год
- 35.杨涵祥 包豪斯学院风格对当代设计的影响 2023 年 Ян Ханьсян. Влияние стиля школы Баухауз на современный дизайн, 2023 год
- 36.周诗岩 先锋派的技术与异构 2023 年Чжоу Шиьянь. Техника и гетерогенность авангарда, 2023 год
- 37.张晨铭 起源阶段的创新：俄罗斯包豪斯现代设计教育与工作实践比较研究 2023 年 Чжан Чэнмин. Инновации на стадии возникновения: сравнительное исследование современного дизайнерского образования и практики в Русском Баухаузе, 2023 год
- 38.程昆阳 中国工业设计价值观的反思与重 2022 年Чэн Куньян. Рефлексия и переосмысление ценностей промышленного дизайна в Китае, 2022 год

39. 陈文婷 包豪斯观察——碎片体验与反思 2023 年 Чэнь Вэнтин. Наблюдения за Баухаузом — фрагментарный опыт и рефлексия, 2023 год
40. 陈慧君 构成与抽象——包豪斯设计风格在动画中的体现 2023 年 Чэнь Хуэйцзюнь. Композиция и абстракция — проявление дизайнерского стиля Баухауза в анимации, 2023 год

Интернет-источники:

203. Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
204. Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
205. China National Knowledge Infrastructure /Национальная инфраструктура знаний Китая <https://www.cnki.net/index/>
206. Музей-заповедник «Музей° Мирового океана» <https://world-ocean.ru/>
207. Toward a Grand Unified Theory of Snowflakes/ На пути к Великой объединенной теории снежинок
<https://www.quantamagazine.org/toward-a-grand-unified-theory-of-snowflakes-20191219/>
208. Snowcrystals / Снежные кристаллы <http://www.snowcrystals.com/>
209. snow grains photo library / фотобиблиотека снежных крупинок
<http://www.snowcrystals.it/index.php?Lg=en>
210. The Formation of Snow /Crystals/Образование снежных кристаллов
<https://www.americanscientist.org/article/the-formation-of-snow-crystals>
211. Grow Snow Crystals /Выращивайте снежные кристаллы
<https://scijinks.gov/snow-crystals/>
212. Field Guide to Snow Crystals /Полевой справочник по снежным кристаллам
<https://www.igsoc.org/product/field-guide-to-snow-crystals-by-edward-r-lachapelle>
213. Colostate /Колостат <https://source.colostate.edu/images-of-snow-crystals-combine-art-and-science-to-study-our-most-valuable-resource-water/>

Приложение 1. Основные примеры графического дизайна XX века.



Рис.1 Жюль Шере Винтажная афиша выставки на улице Прованс 1888г.



Рис.2 Чарльз Дана Гибсон На пляже, 1901г.

Г.

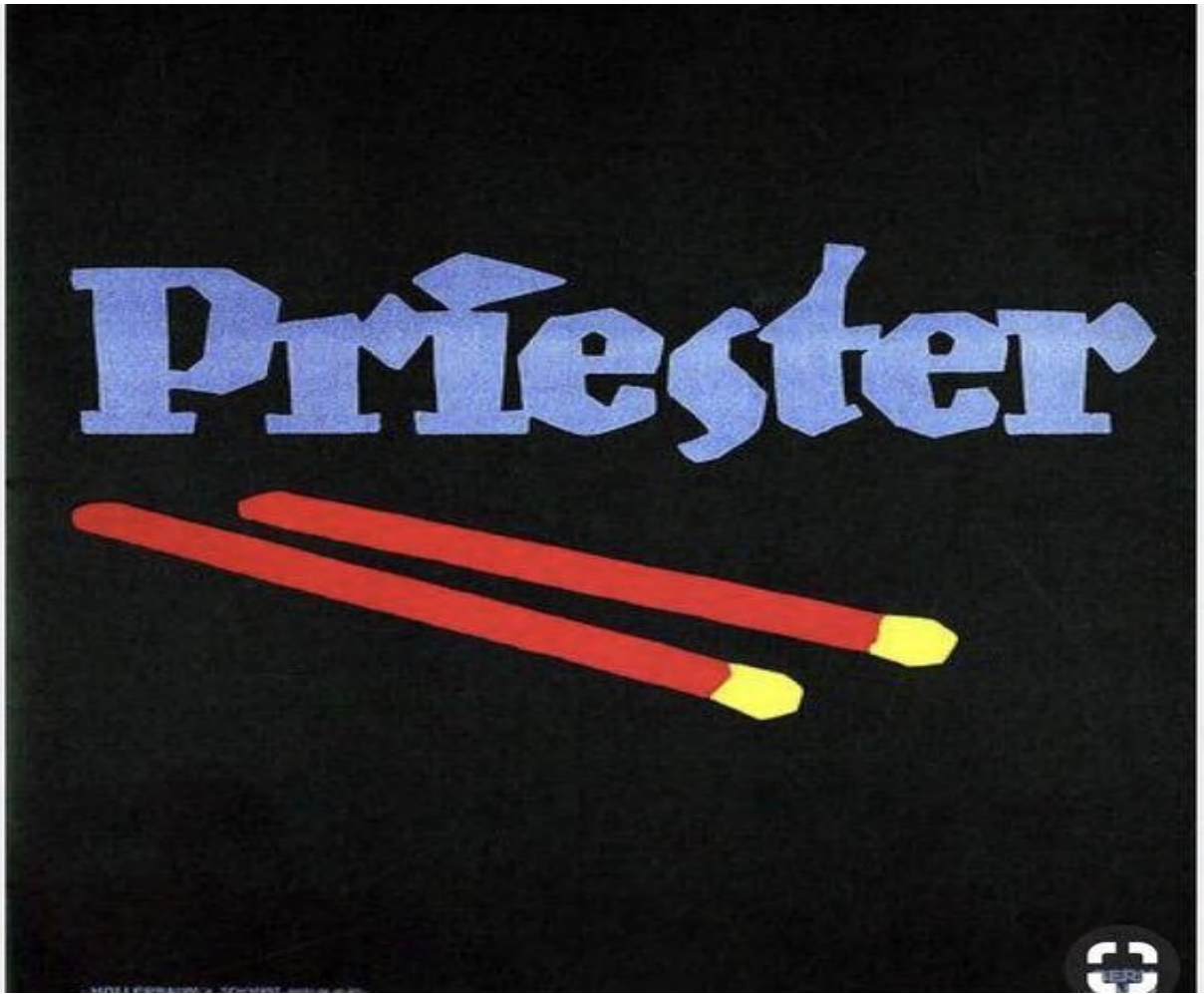


Рис.3. Люциан Бернхард, "Спички священника", 1909г.



Рис.4. Тео ван Дусбург Обложка журнала "Стиль" 1917г.



Рис.5. Э. Макнайта Кауффера, Плакат для лондонской газеты The Daily Herald, 1918 г.



1919
Richard Erdmann Schmidt
Moderne Drucksachen
Anuncio

Рис.6. Конто Гая Десайн В Венской мастерской.
Ричард Эрдманн Шмидт. Современные печатные материалы. 1919г.



Рис.7.Л. Лисицкий. Взбейте белки с красной долькой. Плакат/1920г.



Рис.8 Родченко А., Маяковский В. Лучших сосок не было и нет 1923 г.



Рис.9 Генрик Берлеви. «Выставка механофактур», 1922–1924г.



Рис.10 Александр Родченко Плакат "Дешевый хлеб" в сотрудничестве с Маяковским. 1923г.



Рис.11. Кассандр послевоенный французский дизайн плакатов. 1923 -1936 г.



Рис.12. Эдуардо Гарсии Бенито, Vogue, октябрь 1926г.



Рис.13. Тадеуш Гроновский «“Радион” сам стирает», 1926г.

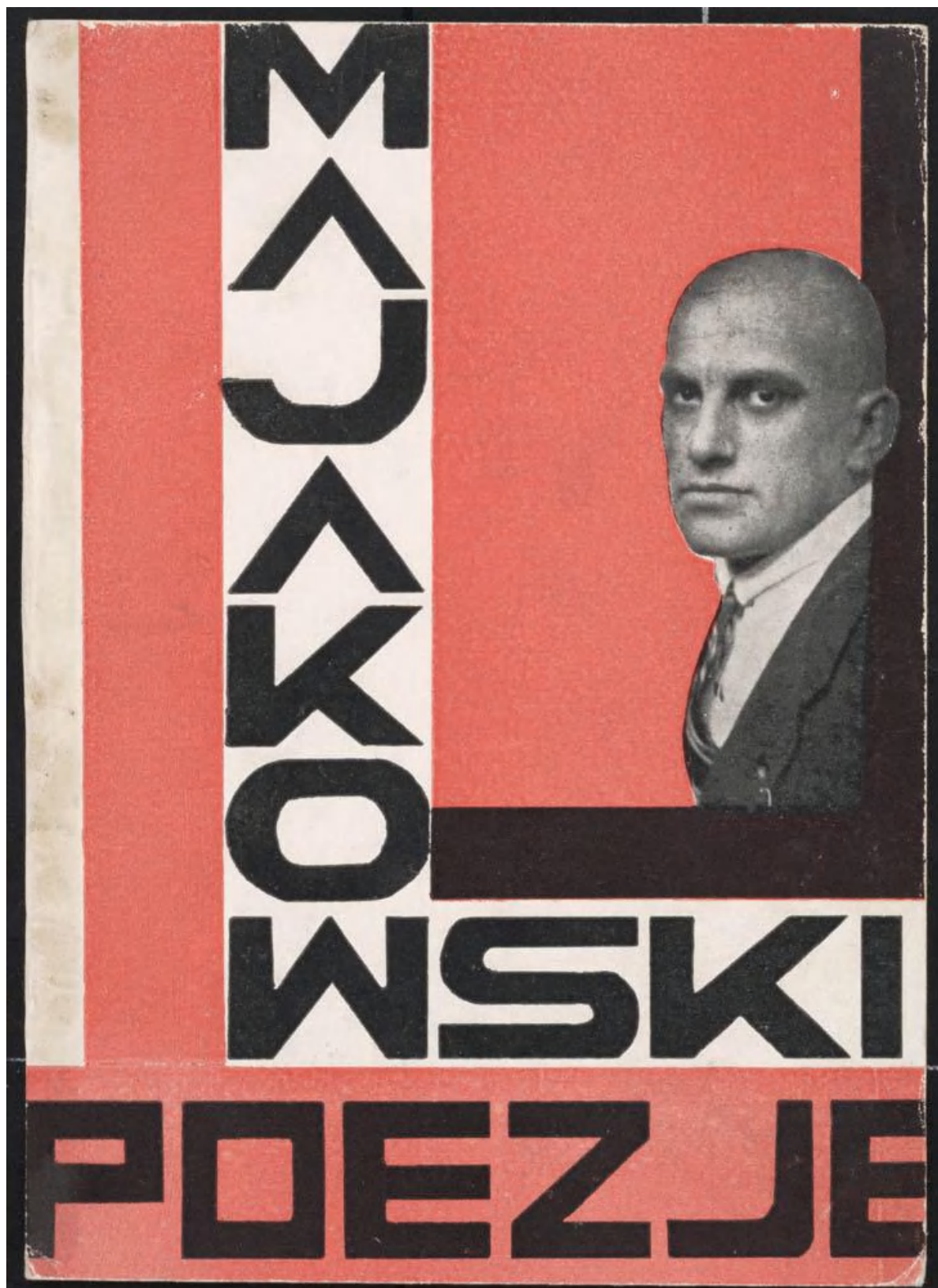


Рис.14. Тереса Жарновер, проект обложки книги Владимира Маяковского «Поэзия», 1925г.



Рис.15. Карья Александр Родченко Алан Дэн Изабелла Ливингстон, 1925г.

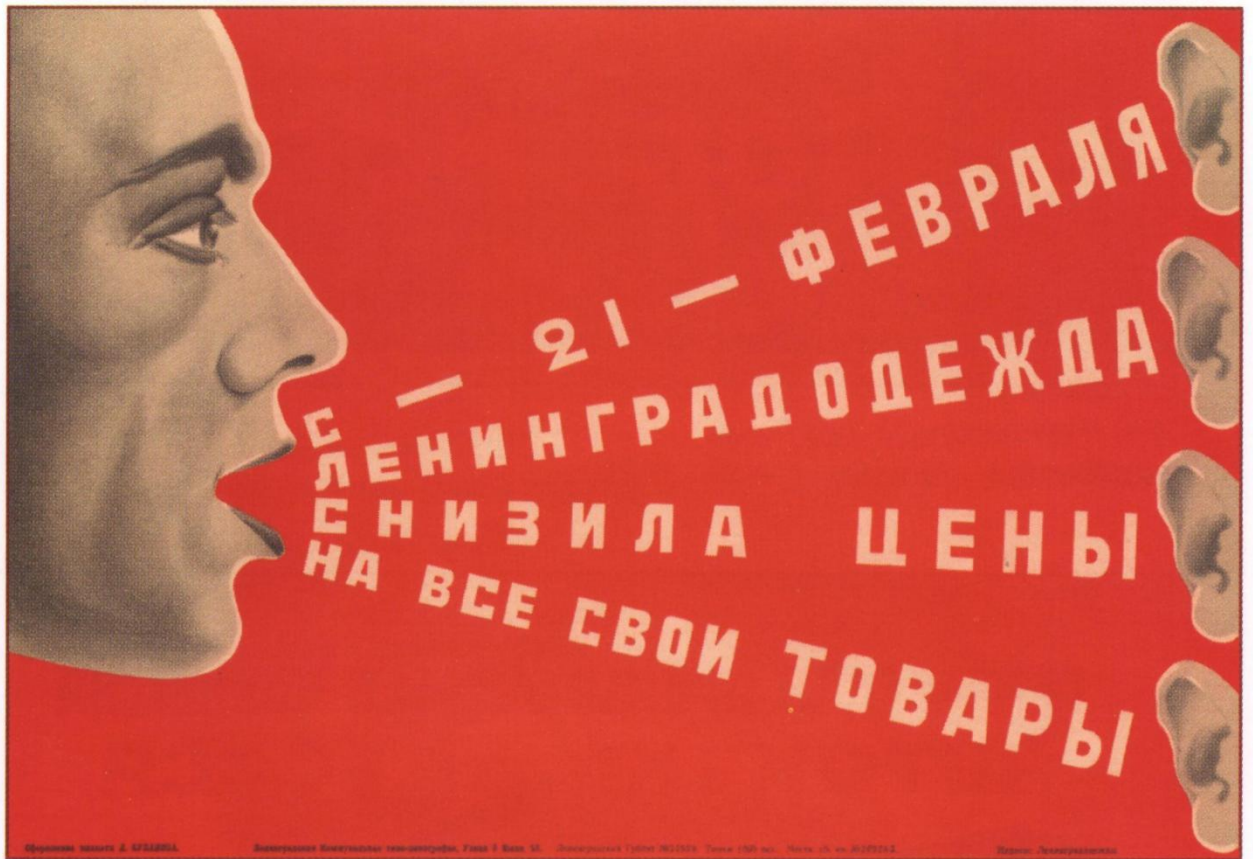


Рис.16.мные плакаты СССР - Товары народного потребления - 1927 г.



Рис.17.Первис, Том Остин Рид с Риджент-стрит ("мужчина с цветами"), 1928 г.

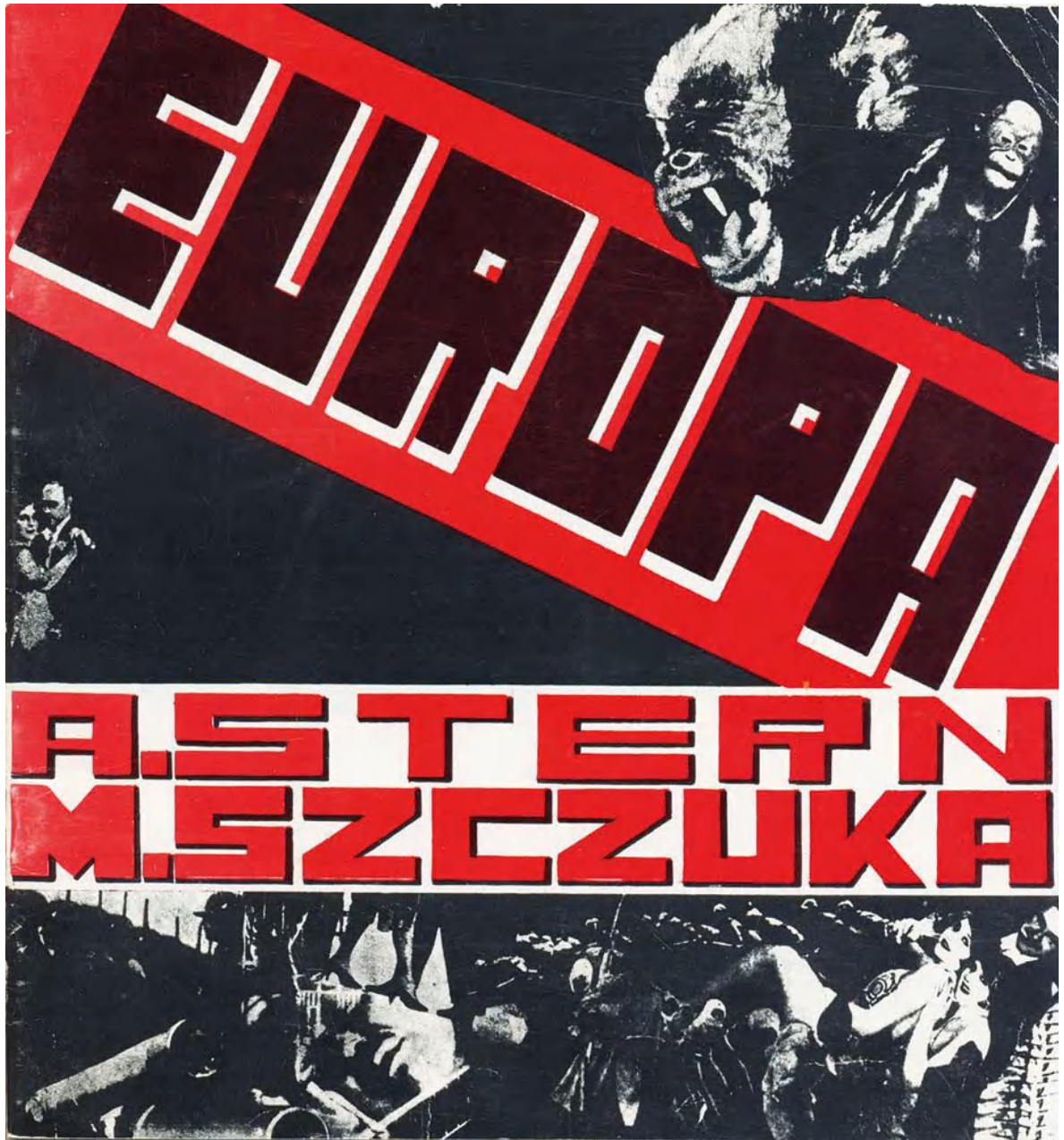


Рис.18. Реклама сигарет Camel 1930 г.

With the
KINGS of SPORTS
of **CHESTERFIELD**

Ralph Kauter

Nat Holman

Edis Jackson

Tom Mix

Jack Williams

George Mearns

A B C

ALWAYS BUY CHESTERFIELD

A Always Milder
B Better Tasting
C Cooler Smoking

The Sum Total
of Smoking Pleasure

Рис.18. dan Chesterfield 1930 г.

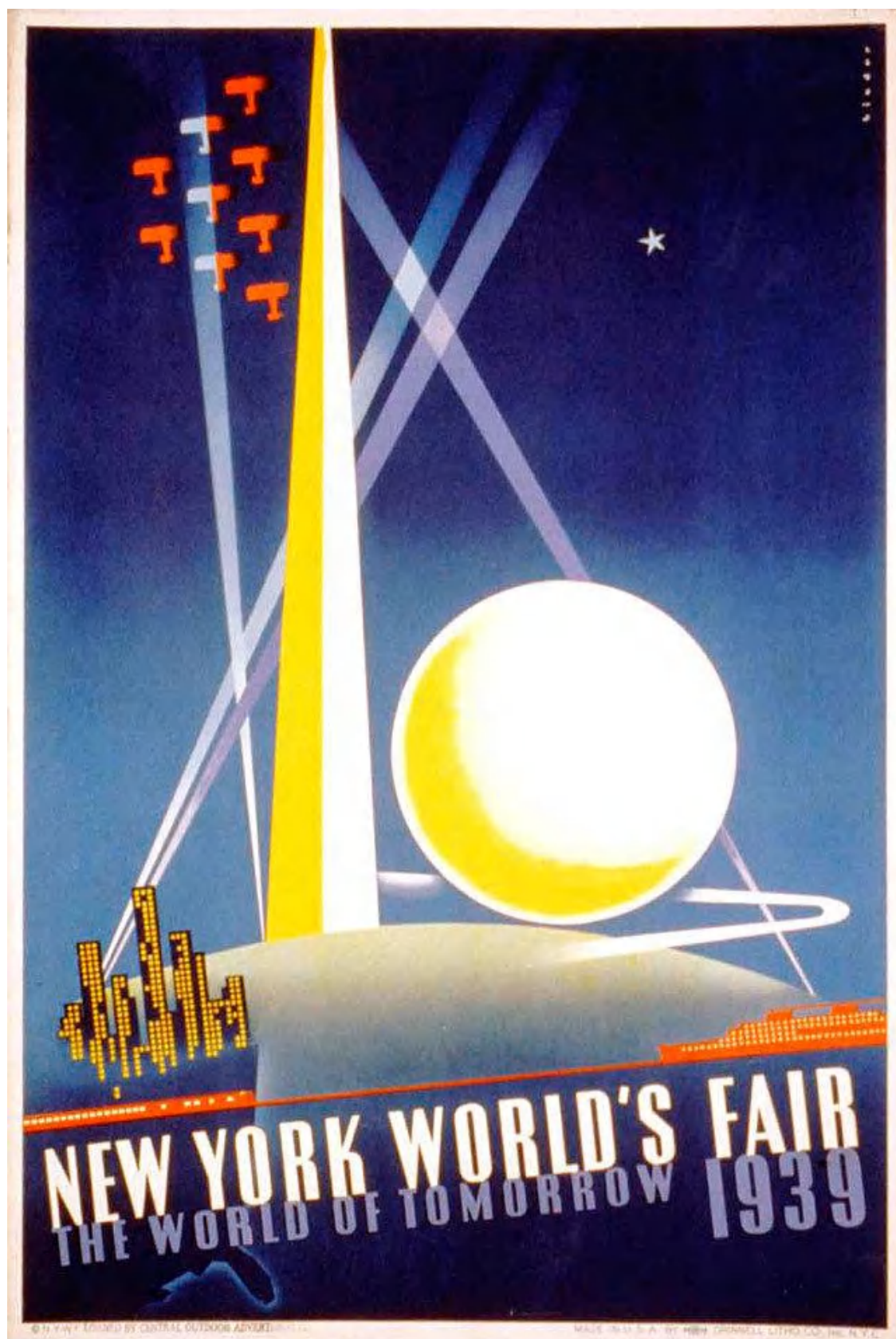


Рис.19. Йозеф Биндер Постер для всемирной выставки в Нью-Йорке 1939 г.

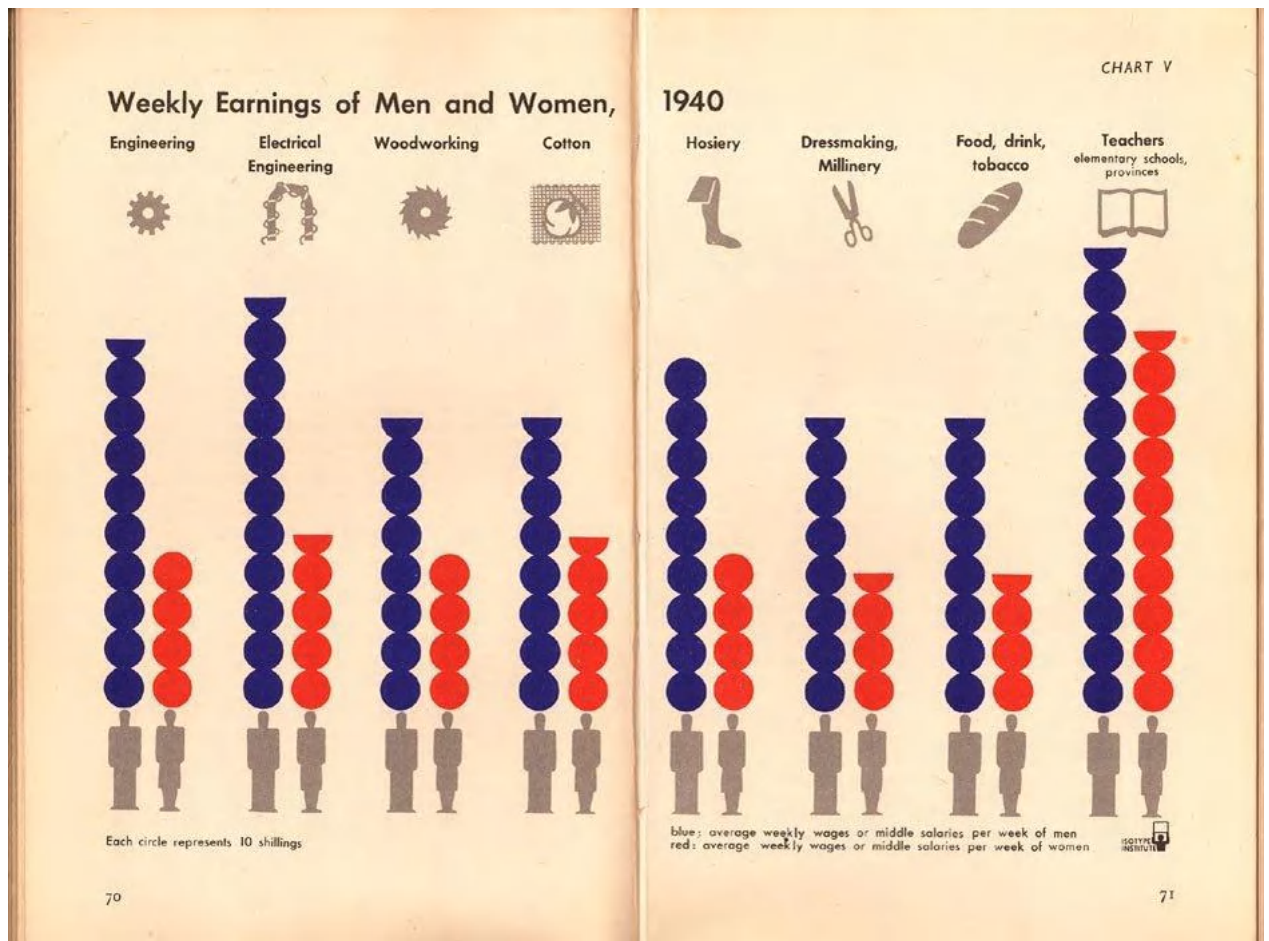


Рис.19. Мари Нейрат
 Страница из книги Нейрат. 1940г.



Рис.20. Войцех Замечник, плакат к фильму «Целлюлоза», 1954.г.



Рис.21. Йозеф Мюллер-Брокманн. Плакат "Бетховен" для концертного зала. 1955г.

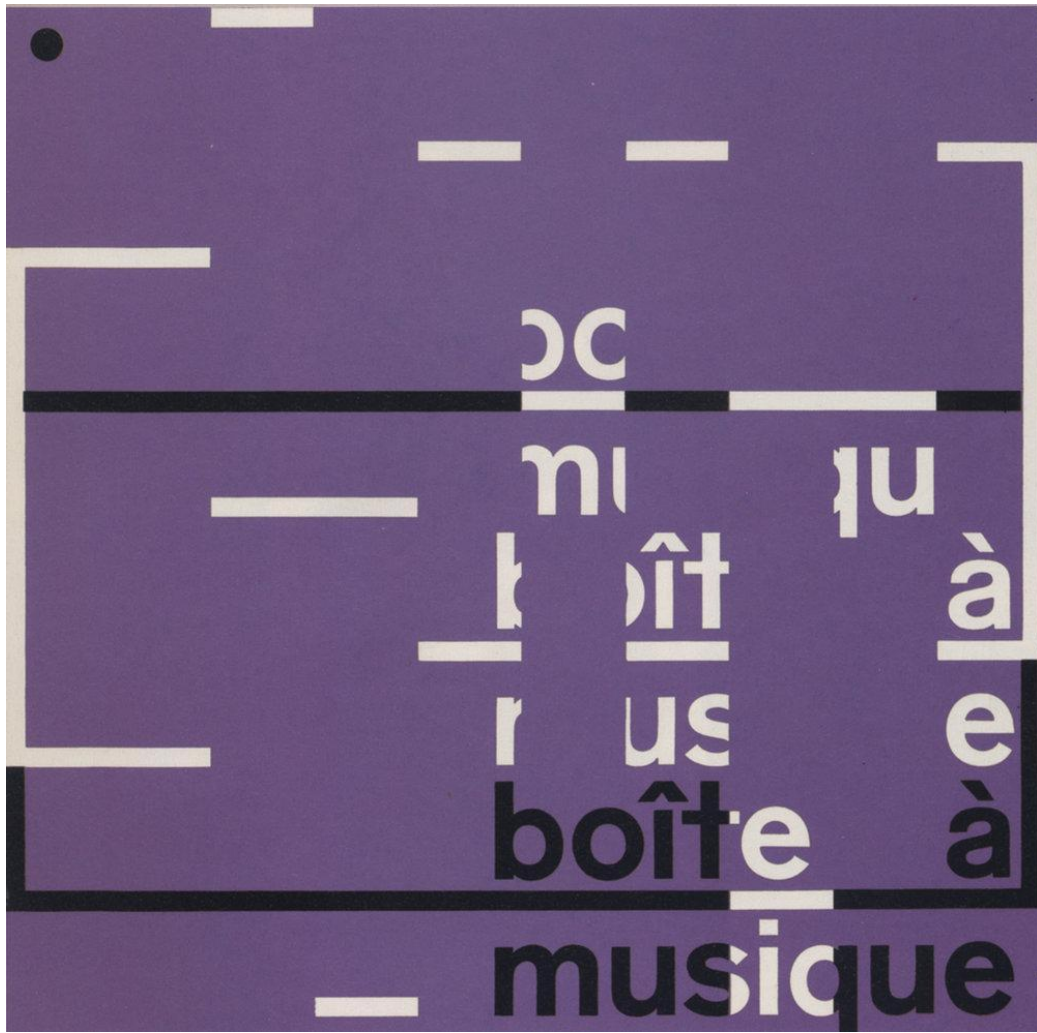


Рис.22. Карл ГерстнерОбложка альбома Boîte a Musique. 1957г.

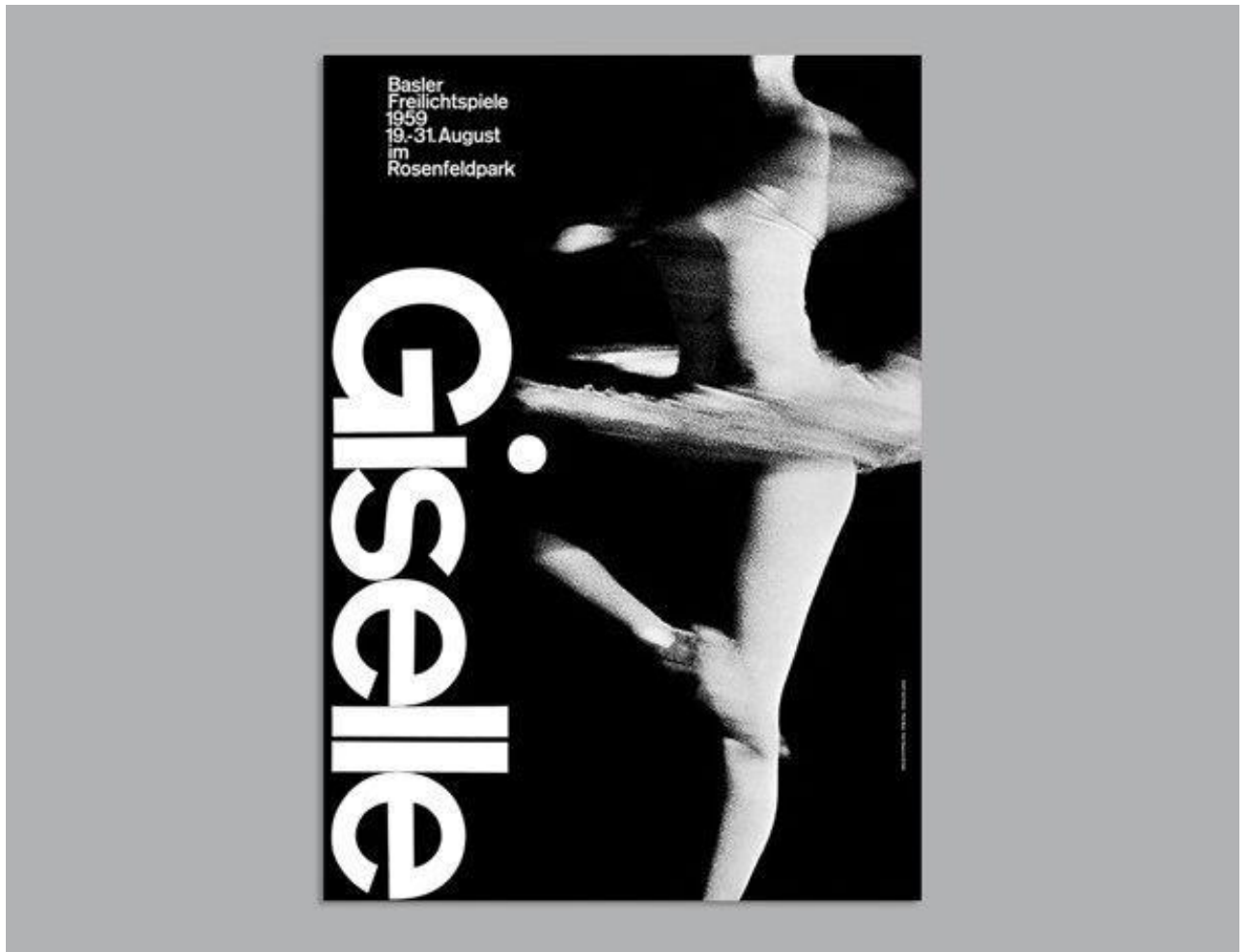


Рис.23. Армин Хофманн. Плакат к балету "Жизель". 1959г.



Рис.24. Роман Чеслевич «Ты и я». Обложка журнала, 1968г. .



Рис.24. Александра Мочульского Ян Савка, «Exodus», 1974г.



Рис.25 .Кароль Сливка, плакаты: «Олимпиада в Москве 1980», 1979г. ; «XXX лет ПНР», 1974; «Остановить гонку вооружения», 1974г. .



Рис.26 Ян Леница «Воццек», плакат к опере А 1979г.

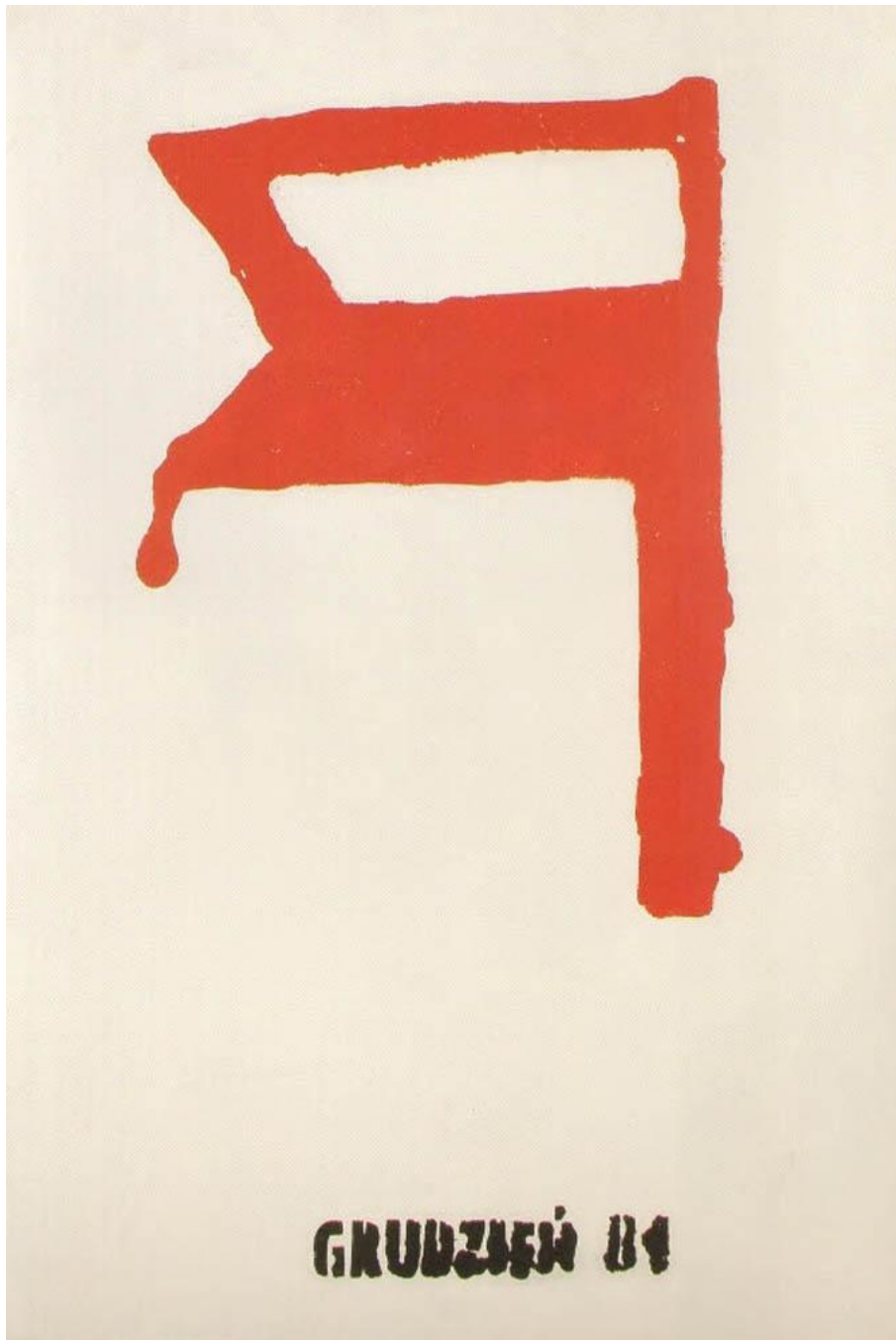


Рис.27 Петр Млодоженец, постер, 1981г.



Рис.28 Генрих Томашевский, «История» Витольда Гомбровича, театральный плакат, 1983г.



Рис.29 ПЕТРИЦКИЙ, Анатолий Theatre Costumes.- 1929г.



Рис.30 Эльдorado каждую пятницу вечером, 1900г.



Рис.31 Thais 1933



Рис.32. Технологическая выставка Берда и Хейзелтона (MIT) - Великий герцог, 1901 г.

FREILICHT-THEATER LUZERN HERTENSTEIN



JUNI - OKTOBER - 1909

**DIE BRAUT VON MESSINA. MEDEA. TASSO. SAPPHO.
DER TOD DES EMPEDOKLES. DES MEERES U. DER
LIEBE WELLEN. JPHIGENIE. OEDIPUS.
NORDISCHE HEERFAHRT.**

VERLAGSSTADT LUZERN

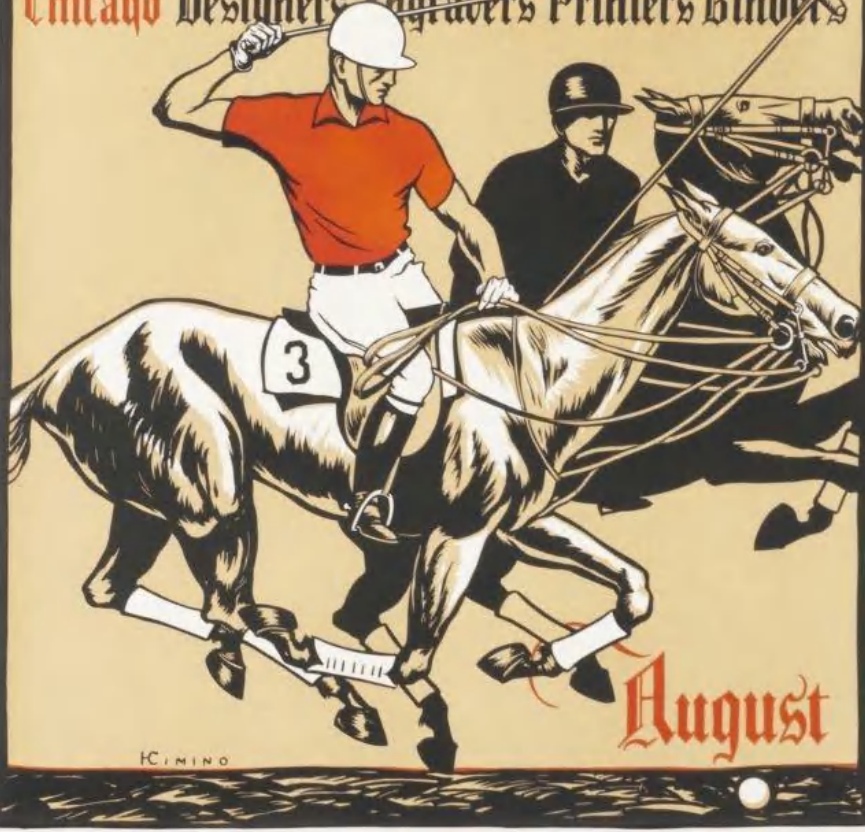
Рис.33 Кардино, Эмиль Фрейлихттеатр, 1909



Рис.34 Марч, ФрэнкТренирует команду, 1910 г

RR Donnelley & Sons Co

Chicago Designers Engravers Printers Binders



August

H. CIMINO

Рис.35 Чимино, Гарри Август - Р.Р. Доннелли - Чикагские печатники, дизайнеры переплетов, граверы - Polo, 1928



Рис.36 Художник неизвестен
Бирра Триест, 1920 г.

徐勝記畫片發行所

廠設塘山路底大連灣路口一〇三九號



上海福州路三四〇號電話九四五一一

承接各種印件專營美術畫片

Рис.37 Китайская реклама сигарет в Шанхае (женщина и ребенок), ок. 1920 г.



Рис.38 Шеридан, Джон ЭЗаклепки - это штыки - Гоните их домой!, 1918



Рис.39 Цирюльник, Жорж
Песня (Песни), 1914 Г.

CHANSON





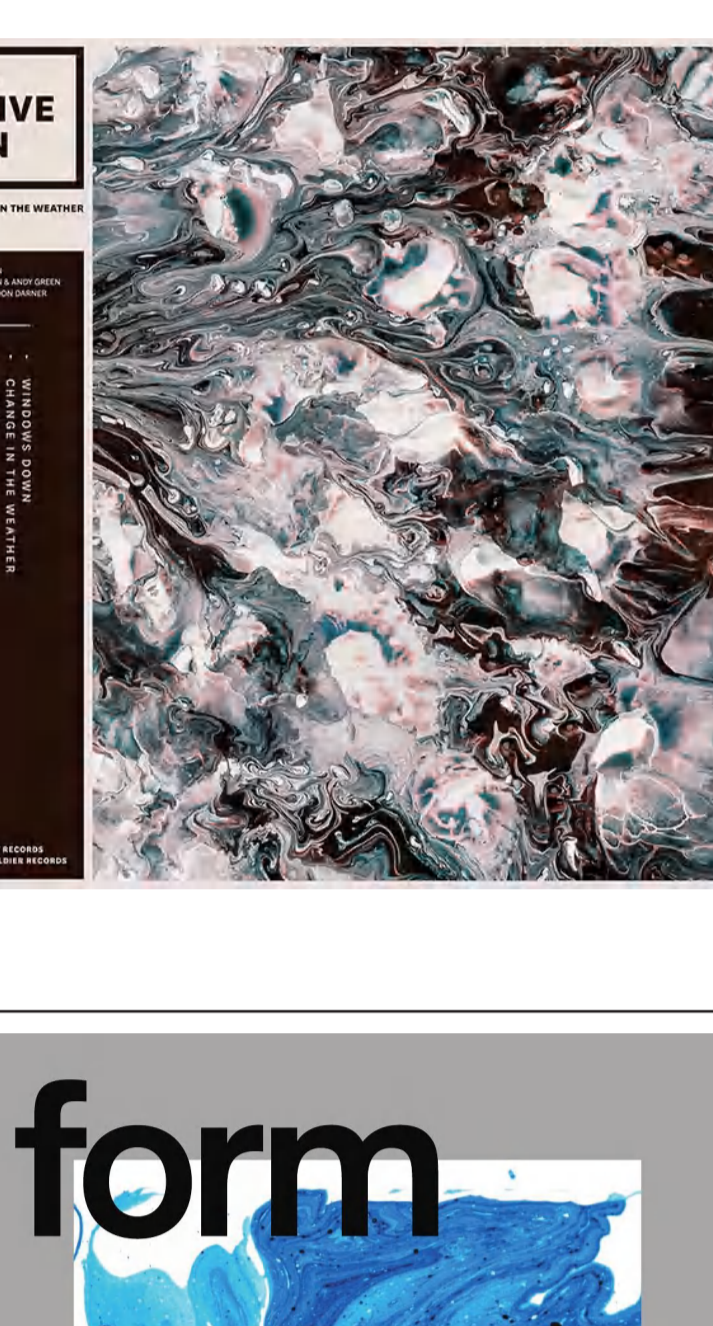

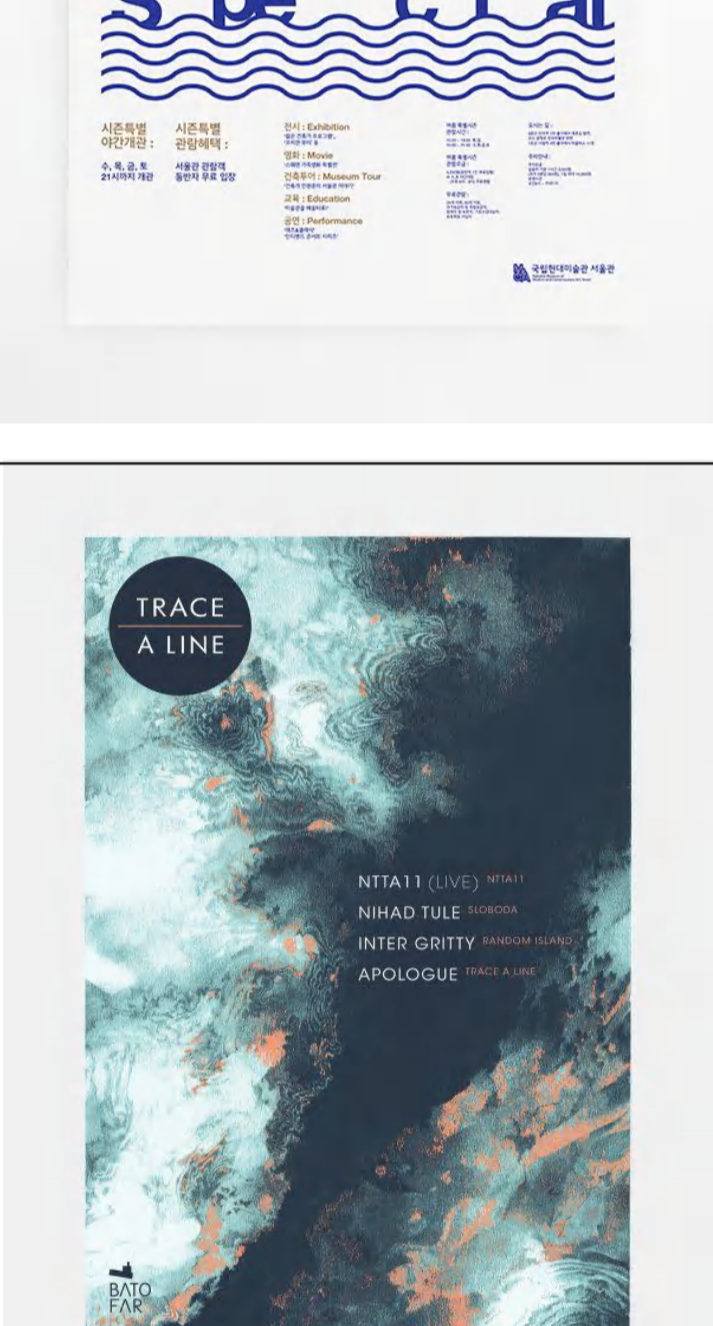









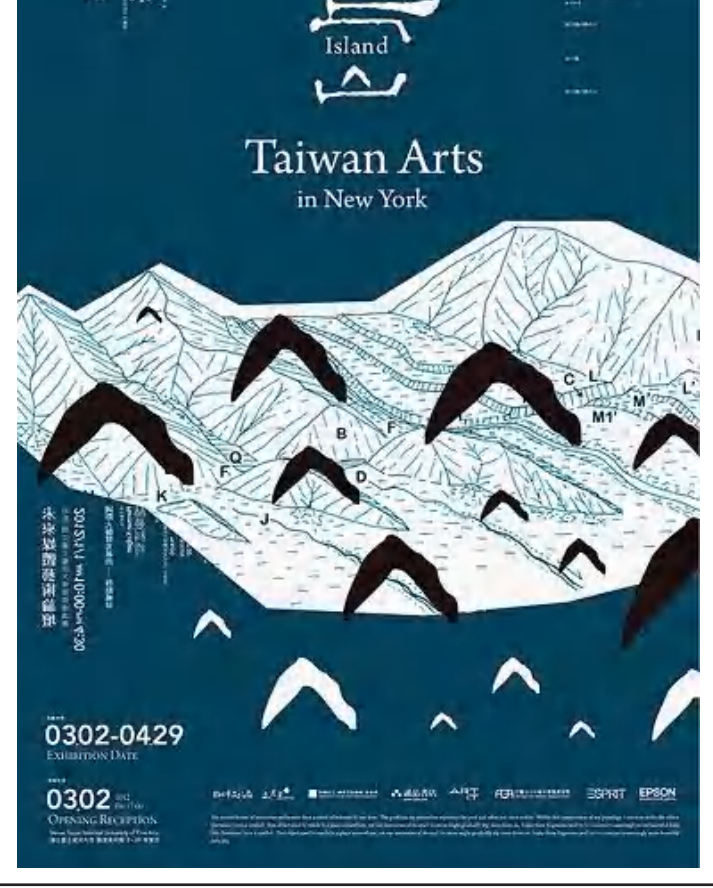


LE PREMIER ME DONNA UN COLLIER, UN COLLIER
DE PERLES QUI VAUT UNE VILLE, AVEC LES PALAIS ET
LES TEMPLES, ET LES TRÉSORS ET LES ESCLAVES —

LE SECOND FIT POUR MOI DES VERS. IL DISAIT
QUE MES CHEVEUX SONT NOIRS COMME CEUX DE LA
NUIT SUR LA MER ET MES YEUX BLEUS COMME CEUX
DU MATIN —

Рис.40 Цирюльник, Жорж
Песня (Песни), 1914 Г.

Приложение 2. Плакаты и графические проекты, посвященные теме мирового океана.

1	1988	Кацухиро Отомо Акира	
2	2009	Сато Кэндзи Выставка Чиаки Сугиура	
3	2010	Дизайн плаката выставки черно-белой фотографии в Усяне	
4	2011	Афиша концерта «Ной и Кит» в Лос-Анджелесе	
5	2011	снежная гора	
6	2011	Сэмюэл Берджесс Джонсон Образцы текстур	
7	2014	форма 256. Вода	
8	2014	Ким Мён Су Летний специальный проект ММСА Сеул 2014	
9	2014	батифар проследить лимфу	
10	2015	НКиотский аквариум аслаждайтесь зимним интерактивным искусством снег и медузы	
11	2015	Вик Мин Отражение	
12	2015	Хан Сан У Яркая выставка - История богемского стекла	
13	2017	Арктика. Мифы и реальность	
14	2017	Международный фестиваль искусств	
15	2017	Копия зимы для печати Шаблон флаера	
16	2017	современный морской дизайн	
17	2017	Плакат выставки, посвященной 20-летию Художественного музея Пекинского педагогического университета	
18	2017	Морин 666 Национальный музей морской биологии и аквариум	
19	2018	Дайсукэ Такаяма, Национальный музей музей Тайваня- Жизнь на острове: N способов устойчивого образа жизни	
20	2018	«Длинная река» танцевальной труппы Линь Вэньжун	
21	2018	Гиде-Даошань	

22	2018	Приливный симбиоз между островными группами	
23	2018	Один Танака	
24	2018	Chen Chih-ming Фестиваль ленд-арта восточного побережья Тайваня 2018	
25	2018	Приливный симбиоз между островными группами	
26	2018	Линь Вэньжун «Длинная река»	
27	2018	Тайваньский университет науки и техники, Новые люди 21 грамм	
28	2018	[Приглашение на выставку] «Ким Хон До, живой взгляд, прозрение» Встречайте живую жанровую картину	
29	2019	Биоразнообразии и наша жизнь	
30	2019	Тайваньское искусство	
31	2019	Пределы Великой Пустоты Леандро Эрлих, Царство Пустоты	
32	2019	острова под водой	
33	2020	Ямада Таро Старик и море - Книжный магазин с чудесными переплетами и иллюстрациями.	
34	2020	70-й Берлинский кинофестиваль Плыви, пока море не станет синим	
35	2021	Появляясь изнутри Сингапурский зоопарк	
36	2020	yolo Плакат с океаном	
37	2020	yolo Плакат с океаном	
38	2021	Ах ба Перри Плакат с прозрачным океаном	
39	2021	Всемирная океаническая сеть: Загрязнение океана.	
40	2021	Дизайн выставки масляной живописи Выставка масляной живописи Шань Фейшань	
41	2022	taozi21----"Пластиковая пищевая цепочка" —Дизайн информационного плаката с визуализацией о загрязнении океана пластиком.	
42	2022	Ухо Тони ни Плакат «Защити океан»	