

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

ГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПОРЯДКА И ХАОСА НА ПРИМЕРЕ
АВТОРСКОГО ПЕЧАТНОГО ИЗДАНИЯ

Пищева Мария Александровна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Научный руководитель теоретической части:

член Союза художников России,
член Международной Ассоциации Искусствоведов,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна,

Васильева Е.В.

Научный руководитель:

член Союза художников России,
член Союза дизайнеров России,
доцент кафедры дизайна,

Старцев К.Г.

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМА ИХ ФОРМИРОВАНИЯ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

- 1.1. Графический дизайн начала XX века. Формирование новых художественных концепций
- 1.2. Графическая программа 1910-х - 1920-х годов. Дадаизм и проблема графического представления хаотической системы
- 1.3. Графическая система 1920-х - 1930-х годов. Баухаус, De Stijl, Конструктивизм: феномен графического представления порядка в графическом дизайне первой половине XX века
- 1.4. Концепция нового дизайна и «Новая типографика» Яна Чихольда

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА И ЕГО ВИЗУАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

- 2.1. Развитие дизайна во второй половине XX века: основная проблематика
- 2.2. Сюрреалистическая графика в программе графического дизайна и визуальная система хаоса
- 2.3. Швейцарский школа дизайна и типографика «Новой волны» Вольфганга Вайнгарта: феномен формирования синтеза порядка и хаоса
- 2.4. Минимализм в графическом дизайне 1960-1970-х гг. и его отражение в графическом представлении порядка

ГЛАВА 3. ПОРЯДОК И ХАОС КАК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ.

- 3.1. Концепция порядка и хаоса в системе культуры Нового времени
- 3.2. Идея хаоса и его идеологическая программа: философия, (математика, биология)
- 3.3. Порядок и хаос как идея и концепция в графическом дизайне.

ГЛАВА 4. ОПИСАНИЕ ПРОЕКТА

- 4.1. Общие положения

4.2. Процесс разработки проекта

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЦЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА XX В.
(ПОРЯДОК)**

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЦЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА XX В.
(ХАОС)**

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена теоретическому и графическому исследованию порядка и хаоса как форме представления в дизайне. В процессе изучения было рассмотрено развитие графических принципов XX века и основные художественные течения, «формирующие новую визуальную концепцию и схему формообразования дизайна».¹ Феномены порядка и хаоса были изучены с философской точки зрения, были рассмотрены различные научные работы и исследования на эту тему. Данная работа состоит из двух основных блоков: теоретической части и графического исследования. В теоретическом разделе рассмотрены основные подходы и концепции. проведено подготовительное исследование. В графическом проекте на основании этого исследования реализованы графические разработки.

В рамках исследования основной задачей является рассмотреть фундаментальные практики XX–XXI веков, которые повлияли на развитие графического дизайна, изучить художественную программу классических школ дизайна. Необходимо было также проанализировать хронологический процесс развития направлений в дизайне, выявить их основные тенденции. Для визуального базиса мною были рассмотрены основные образцы

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

графического дизайна XX веков. Основу проектной части будет составлять печатное издание, поэтому важным представлялось изучить изобразительные графические принципы, которые использовались в ключевых произведениях искусства. Важным аспектом исследования является изучения философских текстов для понимания феномена порядка и хаоса как «модусов социальной диффузии процесса».²

ЦЕЛЬ ПРОЕКТА

Основная цель проекта заключается в теоретическом и графическом исследовании феномена порядка и хаоса. Данный метод подразумевает перевод накопленной информации о порядке и хаосе в графическую форму, с помощью которой возможно будет получить представление об этих понятиях через визуальные образы.

В рамках проектной части была поставлена цель показать максимальный контраст в двух понятиях по средствам использования графических приемов.

ЗАДАЧИ ПРОЕКТА

Задачи данного проекта можно поделить на исследовательские и прикладные. В исследовательской работе поставлены следующие задачи:

- исследовать визуальные системы графических стилей и дизайн-школ XX века;
- исследовать основные образцы графического дизайна XX века;
- изучить понятия порядка и хаоса в разных отраслях науки;
- изучить графическую систему художественных направлений, способную представить порядок и хаос;

В прикладной части необходимо:

- разработать основные графические элементы;
- создать авторскую графику для выражения системы порядка и хаоса;
- представить визуальными формами концепцию порядка и хаоса, которая присутствует как в графическом дизайне, так и в аналитической системе;
- создать типографическую форму для выражения графической идеи;
- создать печатное издание;

АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ

² Овшинов А. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5

В настоящий момент тема осмысления порядка и хаоса, а также проблематика их графического представления, является одной из основных тем в интернациональном аналитическом пространстве. За последние годы в академической среде вышли исследования, связанные с проблематикой хаоса и порядка. Среди них: Kappraff J. «Complexity and Chaos Theory in Art» (2019 г.)³, Васильева Е. «Фотография и внелогическая форма» (2019 г.)⁴. Следует обратить внимание, что исследования в этой области появляются в области философии, теории искусства, теории фотографии, биологии. Кроме того, тема порядка и хаоса является важным направлением в развитии графической системы. В качестве примера можно привести выставки и работы художников. В их числе групповой выставочный проект «Chaos & Order» в Вижнежам, Бельгия (2022 г.) и выставка «Порядок и хаос» в Муниципальной галерее «Арсенал» в Познани, Польша (2018 г.).

В то же время на сегодняшний момент данная тема изучена недостаточно глубоко. Имеются существенные лакуны в изучении понятий порядка и хаоса. Данная проблематика крайне фрагментарно исследована в графическом представлении несмотря на то, что философские понятия порядка и хаоса отсылают нас к онтологическим проблемам, существовавшим еще с древних времен. Существует необходимость в структурировании информации по этой теме.

НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной работе темы порядка и хаоса рассматриваются на материале графического дизайна. Новизна исследовательской части заключается в интердисциплинарности: модели, разработанные в области математики, философии, биологии, объединяются и адаптируются к системе графического дизайна. Это позволяет активно использовать знания и методы из различных областей в едином пространстве и изучить взаимодействие феноменов порядка и хаоса в различных системах.

Новизна заключается также в совмещении теоретических исследований в практическом применении, в представлении данной проблематики графическими средствами. В рамках исследования были изучены обширные академические источники и теоретические работы по теме порядка и хаоса что привело к последующему формированию концептуальной системы для практической части.

³ Kappraff J. «Complexity and Chaos Theory in Art» / New Jersey Institute of Technology Newark, NJ 07102// In book: On Art and Science, 2019 г.

⁴ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019 г.

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной работе использован комплексный подход в изучении визуальной системы графических школ XX века. В рамках данной работы были собраны и проанализированы исследовательские и графические материалы. На основе изученного выявляются стилистические особенности в дизайне, ставятся проблемы и формируются актуальные решения для разработки графических принципов и создания единого визуального пространства.

В первой части исследования рассмотрены основные художественные течения и направления XX века для составления представления о развитии графической системы. Кроме этого, рассмотрены основные концепции порядка и хаоса, которые широко рассматриваются и исследуются в современном академическом пространстве. В первых двух главах также проведен анализ хронологического процесса развития главных стилевых направлений в дизайне, выявлены изобразительные принципы работы. В третьей главе перечислены труды и монографии, посвященные исследованию философских и научных понятий по теме хаоса и порядка

В рамках данного аналитического проекта были рассмотрены основные группы работ:

–источники на русском и английском языке, посвященные проблематике графического дизайна: Кандинский В. «К вопросу о форме», Мюллер-Брокманн Й. «Модульные системы в графическом дизайне», Рудер Э. «Типографика», Рэнд, П. «Дизайн: форма и хаос», Ян Чихольд Я. «Новая типографика. Руководство для современного дизайнера», Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI, Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar.⁵

⁵ Кандинский В. «К вопросу о форме» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 212; Мюллер-Брокмани Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для графических дизайнеров, типографов и оформителей выставок. — М.: ИЗДАЛ 2014; Рудер Э. Типографика. М.: Аронов, 2017; Рэнд, Пол. Дизайн: форма и хаос. Пер. с англ. И. Фоканова, М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2021&; Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / пер. Л.Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева, 2011; Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI; Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, Münch.,1923.;

–исследования авторов, искусствоведов, изучающие художественные принципы развития дизайна и дизайн-школ XX-XXI веков: Meggs P. «History of Graphic Design», Hollis R. «Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style», Durozoi G. «History of the Surrealist Movement». ⁶

– исследования и статьи теоретической базы представляют работы: Фремpton К. «Баухауз: эволюция идеи», Васильева Е.В. «Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века», Васильева Е. «Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента», Васильева Е. «Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа», Caws M. «Surrealist Painters and Poets», Рихтер Х. «Дада – искусство и антиискусство»;⁷

–труды и монографии, посвященные исследованию философских и научных понятий по теме хаоса и порядка: И. Кант «Критика чистого разума», Васильева Е.В. «Фотография и внелогическая форма», Васильева Е.В. «Деконструкция и мода: порядок и беспорядок», Овшинов А.Н. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)», Делёз Ж. «Что такое философия?», Нирхаус Г. «Хаос и самоподобие // Нелинейная динамика», Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки»;⁸

⁶ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004;

⁷ Фремpton К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990; Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.84; Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49; Caws M. Surrealist Painters and Poets: An Antholog. MIT Press, 2001; Рихтер, Ханс. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018;

⁸ Кант И. «Критика чистого разума»// Пер. с нем. Н. Лосского, М.: Мысль, 1994.- 591, с. ISBN 5-244-00737-8; Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с; Овшинов. А.Н. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5; 47; Делёз Ж. Что такое философия? –СПб.: Алетейя, 1998; Нирхаус

В дополнение к исследованию были рассмотрены основные образцы графического дизайна, в числе которых работы: Уильяма Морриса, Тео ван Дусбурга, Яна Чихольда, Йозефа Мюллер-Брокманна, Армина Хофманна и многие другие.

ВОЗМОЖНОСТЬ ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ

Материалы, сформированные в результате данного исследования, могут быть применены в дальнейших аналитических концепциях изучения системы порядка и хаоса. Фрагменты данной работы могут использоваться при подготовке аналитических, академических изданий, а также научных конференций, связанных с данной проблематикой. Графические элементы практической части применимы для использования в выставочных проектах. Разработанная графическая система может быть адаптирована для создания других графических проектов.

СОСТАВ ПРОЕКТА

Данная работа состоит из двух основных частей: теоретической диссертации и проектной разработки. Теоретический раздел включает в себя: четыре главы, введение, заключение, список литературы и два приложения. В теоретическом разделе, помимо базового исследования основных направлений графического дизайна XX века, проведено исследование феноменов порядка и хаоса. Понятия рассмотрены с научной и прикладной точки зрения. Практическая часть состоит из авторского печатного издания с графикой на тему порядка и хаоса.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Теоретическая часть данного исследования состоит из четырех глав, Введения и Заключения. Первая глава **«Графические принципы и проблема их формирования в первой половине XX века»** посвящена основным этапам развития графического дизайна XX века. В ней рассматриваются ключевые направления развития дизайна XX столетия – в частности, Дадаизм, Баухаус, Де Стил, Конструктивизм. Ключевым является поиск хаоса и порядка в философии и графических работах этих направлений. В главе также рассмотрена «Новая типографика» Яна Чихольда как «система формирования нового

порядка»⁹. В рамках этих направлений возможно будет сделать вывод о влиянии понятий порядка и хаоса на графические принципы первой половины XX века.

В начале XX века происходит изменение статуса художника и вещи. «Система вещи XX столетия – новая смысловая основа, где феномен предметности и идея занимают центральную позицию.»¹⁰ Отправной точкой этого явления можно считать движение искусств и ремесел, во главе которого стоял Уильям Моррис.

Начиная с Морриса статус ремесла поднимается до искусства, а художник становится неотъемлемой частью создания произведения искусства. Также само определение художника подразделяется на «творца высокого искусства»¹¹ и ремесленника прикладного искусства.

Точкой начала формирования графического дизайна, в привычном понимании термина, можно считать именно начало XX века. Развитие феномена идеи как «дополнения к функциональной базе объекта, а не его определению»¹² придает дизайну новый виток эволюции.

В то время, как Веймарская эпоха обозначалась «возвращением к ремеслу» и переменной в восприятии процесса создания вещи как концептуального акта в Швейцарии развивалось абсурдно-сюрреалистическое движение. «Дадаизм не имел единых формальных признаков, но обладал новой художественной этикой.»¹³ Основная идеология дадаистов – отказ от традиционных эстетических принципов и разрушение стандартов искусства. Они выступали против всего рационального, их целью было превратить искусство в антиискусство, перевернуть буржуазную мораль общества. «Дада – это антидада»¹⁴.

⁹ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

¹⁰ 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.

¹¹ Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000

¹² 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.

¹³ Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018 г.

¹⁴ Richter H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto. Oxford University Press, 1965.

Несомненно, движение дадаизма напрямую отсылает к вопросам хаоса и случайности. Хаос в контексте дадаизма это не просто беспорядок, но скорее метод «выражения эстетической и культурной дезорганизации». ¹⁵ Дадаисты, воплощая идею абсурда и отвергая традиционные формы искусства, внесли хаос в творческий процесс. Хаос не ограничивается только эмоциональным состоянием, но также представляет собой методологический подход к творчеству.

Дизайн XX века ориентировался на концепцию идеальной формы и материалов. Одним из направлений, которое использовало принципы Движения искусств и ремесел, было учебное заведение Баухауз, открывшееся в 1919 году. Работа Баухауса посвящена формированию единства различных областей: изобразительного искусства, промышленности, науки в связке с экономическими факторами и техническими возможностями. Одним из ключевых принципов графической системы Баухауса была унификация. Мастера Баухауса разработали строгие стандарты и правила для использования цвета, сетки, формы и композиции, чтобы создать визуальную гармонию и порядок.

На формирование идей и методов школы Баухаус оказало принципиальное влияние творческое объединение De Stijl, образованное в Лейдене в 1917 году. Несомненно, система объединения De Stijl отсылает к феномену графического представления порядка. Использование сетки и геометрической структуры и сама философия вытесняет возможность появления хаоса. Другим примером отражения феномена порядка в изобразительном искусстве первой половины XX века является конструктивизм.

Конструктивизм принципиально важен для изучения феномена порядка и хаоса не только как архитектурного явления, но и как примера печатной графики начала XX века. Благодаря основным принципам упрощения формы, гармоний линий и цветов, минималистичному стилю, отказа от лишних элементов и декоративности конструктивизм можно рассматривать как явление чистого порядка. Однако, изучая основные образцы плакатной графики, необходимо отметить использование новых графических систем и техник, например технику коллажа. Явление конструктивизма следует рассматривать не только как систему порядка, но как систему синтеза порядка и хаоса в художественном пространстве.

¹⁵ Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.

Художественная программа Яна Чихольда основана на концепции «Нового». ¹⁶ Этот принцип содержит в себе множество аспектов: новая типографика, новая картина мира, новые графические формы, новые визуальные элементы, новое видение. Своей системой Чихольд продолжает традиции конструктивизма и Баухауса, ставя превыше всего геометрию, систему и инженерию. Таким образом он противопоставляет хаосу в старой художественной системе, создавая порядок в новой.

В главе «**Развитие дизайна и его визуальная специфика во второй половине XX века**» рассматриваются направления оказавшие влияние на развитие искусства XX в. Выбранные течения также необходимо классифицировать в категориях порядка и хаоса по основным стилистическим принципам. Это необходимо для изучения использования принципов понятий в рамках одного направления.

В основу сюрреализма легла идея чувственного, интуитивного, подсознательного. Суть любого явления следует искать в восприятии и подсознании конкретного человека. ¹⁷ Представители сюрреализма, отделив бессознательное от материального искали свой путь освобождения духа в искусстве. Для них материальный мир не представлял особой ценности, и, обратившись к бессознательному потоку сознания, они искали ответы на вопросы. В основе их философского видения лежали принципы хаоса и случайности.

Формирование швейцарского стиля связывают с развитием новой графической программы в период с 1950 – 1960 г. У истоков данного явления стояла швейцарская школа дизайна первой половины XX века. Именно она задавала направление развития швейцарского стиля и «вектор развития дизайна в целом». ¹⁸ Основные принципы швейцарской школы дизайна формировались под влиянием Баухауса, Интернационального стиля и Новой типографики.

В первую очередь стиль швейцарской школы дизайна можно отнести к явлению порядка, однако в процессе исследования концепции и принципов движения было обнаружено достаточно много хаотичного. Таким образом швейцарский стиль можно считать примером синтеза порядка и хаоса.

Принципы минимализма оказали важное влияние на формообразование графического дизайна второй половины XX века. Минимализм 1960-х – 1970-х годов

¹⁶ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

¹⁷ Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004.

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

графически отражает концепцию порядка. Идеологическим базисом минимализма стал объект с его идентификацией идеальной формы и концепта, формирующего содержание¹⁹. Избавление от всего лишнего и упорядоченность объекта являются принципиальными характеристиками движения. Минимализм, как эстетический подход, стремится к сокращению формы до ее сущности, исключая излишние детали и упрощая композицию. В этом контексте, порядок становится фундаментальным принципом, поскольку каждый элемент дизайна тщательно располагается и организуется в соответствии с его целью и структурой. Таким образом, минимализм и понятие порядка образуют единое целое, где стремление к простоте и упорядоченности определяет визуальную характеристику течения.

Глава **«Порядок и хаос как форма представления в графическом дизайне»** посвящена исследованию концепции порядка и хаоса в системе культуры Нового времени. В рамках данной главы необходимо провести исследование феномена порядка и хаоса с целью углубленного понимания темы. Понятия указанные выше требуется изучить как в области графического дизайна, так и в различных междисциплинарных областях знаний. Наличие такой разносторонней теоретической базы позволит сформировать полное понимание механизмов создания концепции для авторского печатного издания.

Исследование порядка и хаоса является распространенной темой в культурном ландшафте современной эпохи. Порядок и хаос в системе культуры Нового времени проявляются через различные формы институционализации и систематизации. Современные культурные институции играют важную роль в поддержании структурированного подхода к созданию и распространению искусства. Кураторские проекты и художественные биеннале, в частности Венецианская биеннале, «Documenta», создают платформы для упорядоченного представления и осмысления актуальных художественных тенденций.²⁰ Понятия порядка и хаоса в художественной культуре Нового времени выражается через разнообразие стилей, техник и медиа, которые художники используют для самовыражения. Появление цифровых технологий и интернет-культуры существенно расширило возможности творческой деятельности, создавая новые формы искусства, такие как цифровое искусство, виртуальная реальность и NFT.

В динамике мира, который нас окружает, присутствует бесконечное взаимодействие между порядком и хаосом. Эти два понятия, порядок и хаос, играют ключевую роль не

¹⁹ Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

²⁰ Altshuler B. (2013). Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002. New York, N.Y.: Phaidon Press, ISBN 978-0714864952

только в физических явлениях, но и в философских размышлениях о природе вселенной. Движение к порядку, с одной стороны, и стремление к хаосу, с другой, оказываются неотъемлемыми частями эволюции и самоорганизации.²¹ Явления порядка и хаоса можно рассматривать как отражение объективной действительности. Эти явления одного порядка, отличающиеся разным проявлением себя и обладающие разными качествами. Данные понятия связаны друг с другом, без одного проявление не может быть другого.

Случайность и линейная природа феномена хаоса и порядка является формообразующей для многих принципов. Благодаря универсальному инструменту дизайна появляется возможность выражения сложных философских понятий простым языком графики. Теоретические источники, описывающие новые концепции искусства, всегда обретали свою форму в художественных произведениях авторов. Главной ролью дизайнера в задаче такого рода становится перевод. Графический перевод позволяет дизайнеру интерпретировать собственное понимание темы.

Последняя четвертая глава «**Описание проекта**» содержит этапы развития концепции проекта и описание его практической реализации. В главе изложены основные аспекты создания графического исследования порядка и хаоса на примере авторского печатного издания

В **заключении** приводятся теоретические и практические выводы по теме исследования. В главе изложены основные аспекты создания

В процессе написания исследования был подготовлен ряд приложений.

В Приложении 1. «Основные образцы графического дизайна XX в. (порядок)» представлены основные примеры графической программы XX в., отсылающие к феномену порядка.

В Приложении 2. «Основные образцы графического дизайна XX в. (хаос)» представлены основные примеры графической программы XX в., отсылающие к понятию хаоса.

В Приложении 3. «Графический проект» представлены основные элементы разработки проекта.

²¹ Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998 [1969]

ГЛАВА 1. ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМА ИХ ФОРМИРОВАНИЯ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Для формирования исследования необходимо обратиться к основным направлениям графического дизайна XX века. Понятия порядка и хаоса проявляются через разнообразные формы и течения в искусстве. Эти два принципа определяют характер окружающего мира, являются ключевыми для творческого процесса и развития графического дизайна. В каждом направлении можно выявить элементы этих принципов, которые могли проявляться как в рамках одного стиля или движения, так и в их сочетании в одном произведении.

Важной составляющей данной работы является изучение основных образцов графического дизайна XX века. Благодаря данному исследованию возможно будет описать принципиально важные графические решения в каждом направлении. Представляется важным также изучить примеры печатных изданий основных направлений искусства.

Исследование хаоса в первой половине XX века будет проводиться на основе идей и концепций дадаизма. Данное абсурдное движение представляет собой «хаос в чистом виде». ²² Анализ порядка будет основан на графической системе 1920-х – 1930-х годов Баухауса, Де Стиля и Конструктивизма. Также данный феномен будет рассмотрен в «Новой типографике» Яна Чихольда как «формирование идеологии и нового порядка» в графическом дизайне.²³ В рамках этих направлений возможно будет сделать вывод о влиянии понятий порядка и хаоса на графические принципы первой половины XX века.

²² Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.

²³ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

Данное теоретическое исследование формирует графический базис для практической части дипломной работы. При создании проекта необходимо учитывать художественный опыт представления порядка и хаоса в классических традициях основных направлений искусства.

1.1. Графический дизайн начала XX века. Формирование новых художественных концепций

В начале XX века происходит изменение статуса художника и вещи. «Система вещи XX столетия – новая смысловая основа, где феномен предметности и идея занимают центральную позицию.»²⁴ Отправной точкой этого явления можно считать движение искусств и ремесел, во главе которого стоял Уильям Моррис. Появление новой идеологии стало реакцией на промышленную революцию, начавшуюся еще в XVIII веке. Представители данного движения следовали «традициям средневекового ремесла»²⁵ и выступали за популяризацию традиционного ручного труда в «противовес однотипному машинному производству».²⁶ Основой при работе являлся физический и интеллектуальный труд человека, отрицалась сама идея создания машинами бездушных произведений. Считалось, что массовое производство приведет к исчезновению вкуса и изменить отношение к вещам и труду.

Начиная с Морриса статус ремесла поднимается до искусства, а художник становится неотъемлемой частью создания произведения искусства. Также само определение художника подразделяется на «творца высокого искусства»²⁷ и ремесленника прикладного искусства. Противоречивость движения заключалась в практичности производства в эпоху индустриализации. Зачастую произведения, созданные ручным трудом, стоили гораздо дороже фабричных, что создавало конфликт в промышленно развитом обществе. Главные цели сторонников движения заключались в улучшении

²⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80.

²⁵ Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen GmbH, 2002.

²⁶ Аникст А. Моррис и проблемы художественной культуры // Уильям Моррис. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М.: Искусство, 1973

²⁷ Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000

общественного вкуса и изменении тенденции развития искусства. Несмотря на стремление к высоким идеалам такой подход скорее можно было считать «шагом назад» в сторону традиции средневековых ремесленных цехов, нежели прогрессивным подход в новых реалиях машинного производства.

Движение искусств и ремесел распространилось и на отрасль книгопечатания. Промышленные технологии производства стали вытеснять ручное производство, что в свою очередь привело к ухудшению качества массовой книги.²⁸ В 1891 году Уильям Моррис основал издательскую компанию «Келмскотт-пресс» (Kelmscott Press).²⁹ Основными ее особенностями были ручная работа и использование традиционных книгопечатных технологий. Моррис рассматривал книгу как полноценный «художественный объект»³⁰ и придавал большое значение качеству материалов, типографике, иллюстрациям и переплету. К моменту открытия книгопечатни Уильям Морриса имел достаточно знаний в области издательского дела, он занимался каллиграфией и сам делал рукописные книги, что оказало влияния на принципы верстки и компоновки изображений. В его работе прослеживалась европейская средневековая традиция книгопечатания³¹ и вдохновение книгами, напечатанным в Ульме и Аугсбурге в 1460-х годах. Для первой книги, вышедшей в «Келмскотт-пресс», Моррис разработал свои собственные шрифты, включая знаменитый шрифт «Golden Type», которым были напечатаны многие из его работ. Произведения «Келмскотт-пресс» отличались эстетическими качествами и мастерством исполнения, можно было считать их возрождением традиции создания «авторской» книги. Моррис стремился к воплощению книг, которые были бы равными визуальным и литературным шедеврам. Этот подход к производству книг вдохновил многих дизайнеров и издателей в последующие десятилетия. Его принципы производства книг в последующем использовали множество частных книгопечатен.

Движение искусств и ремесел оказало влияние на изобразительные искусства и, в частности, британское движение предшествовало формированию искусства модерна. Также отдельные идеи и принципы движения легли в основу конструктивизма,

²⁸ Вейнер П. Художественный облик книги // Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. Пг, 1915. С. 40.)

²⁹ Peterson W. The Kelmscott Press. Oxford: Oxford University Press, 1991.

³⁰ Dreyfus J. The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry. NY, 1996. ISBN 0-8109-4282-8

³¹ Dreyfus J. The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry. N. Y., 1996

функционализма. Уильям Моррис изменил понимания возможностей и задач дизайна. Основой его концепции понимания дизайна был поиск художественного в бытовых предметах, что в дальнейшем отразилось на развитии дизайна в целом.

Основные графические принципы первой половины XX века формировались преимущественно под влиянием традиций модерна.³² Данное направление было интернациональным и динамично развивалось под разными обозначениями. В искусствоведческой литературе Англии и Франции данный термин закрепился как ар-нуво («Art Nouveau») – «новое искусство», в Германии его описывали как Югендстиль («Jugendstil»), в Италии Стиль Либерти («Stile Liberty»). Несмотря на разницу терминологического обозначения модерна во всех интернациональных направлениях сохранялось единство принципов и художественной идеи.³³ Необходимо отметить, что впервые термин «модерн» был использован для описания работ художников и скульпторов, стремившихся к реформам через искусство. Данная статья была опубликована в бельгийском журнале L'Art Moderne в 1880-х годах.

Основной целью модерна было разрушить хаос эклектизма предшествующей эпохи и создать синтез искусства с идеями промышленной революции. Отчасти этот процесс можно было считать попыткой разрушения границ между традиционным и прикладным искусством, что созвучно с концепцией Движения искусств и ремесел. Однако, в отличие от идеи Морриса о полном отказе от промышленного производства, искусство модерна пытается найти идеальный баланс в сочетании ручного и машинного труда. Этот принцип проявляется в предметах искусства, созданных в эпоху модерна – дизайне мебели, интерьеров, керамике, текстиле и графике.

Особенностью модерна является его декоративное направление. Основными чертами стало использование растительных мотивов, плавно-текучих линий, мягких изгибов и природных материалов. Цветовое решение стиля сочетает в себе использование нейтральных оттенков бежевого, коричневого с акцентными цветами. Эпоха модерна была эпохой беспрецедентного разнообразия материальной и духовной культуры. Художники и дизайнеры разделяли новые идеи, надежды и образ жизни, способствующий инновациям и

³² Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Koenemann, 2004. — ISBN 3-8331-1250-6.

³³ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. В 2-х частях. — М.: Искусство, 1989.

открытиям. Именно отсюда происходит синтетический облик модерна, объединяющий различные виды искусства.³⁴

Установление искусства и графической системы первой половины XX века было связано с идеями модернизма³⁵. Кроме формирования различных течений искусства, таких как фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм появилось множество направлений, ориентированных на прикладные формы искусства. Среди них можно выделить Баухаус, De Stijl, конструктивизм. Изучений данных течений явлений принципиальной важной задачей для исследования.

Точкой начала формирования графического дизайна, в привычном понимании термина, можно считать именно начало XX века. Развитие феномена идеи как «дополнения к функциональной базе объекта, а не его определению»³⁶ придает дизайну новый виток эволюции.

1.2. Графическая программа 1910-х - 1920-х годов. Дадаизм и проблема графического представления хаотической системы

В направлениях начала первой половины 20 века принципиальным важным представляется формирование тенденций, которые станут главенствующими в дизайне на протяжении последующих десятилетий. Основные принципы графической системы в художественной культуре, возникшие в первой половине XX века, формировались преимущественно под влиянием модернистской традиции.³⁷ Новые течения стремились противопоставить привычным приемам искусства новые средства выразительности, отстаивать право художника создавать новую художественную реальность.

³⁴ Howard J. Ар Нуво: интернациональные и национальные стили в Европе = Art Nouveau: International and National Styles in Europe (англ.). — Manchester, New York: Manchester University Press, 1996. — 240 p.

³⁵ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб. : Азбука-классика, 2008.

³⁶ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80.

³⁷ Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001.

В то время, как Веймарская эпоха обозначалась «возвращением к ремеслу» и переменной в восприятии процесса создания вещи как концептуального акта в Швейцарии развивалось абсурдно-сюрреалистическое движение. «Дадаизм не имел единых формальных признаков, но обладал новой художественной этикой.»³⁸ Основная идеология дадаистов – отказ от традиционных эстетических принципов и разрушение стандартов искусства. Они выступали против всего рационального, их целью было превратить искусство в антиискусство, перевернуть буржуазную мораль общества. «Дада – это антидада»³⁹. Движение дадаизма однозначно можно отнести к проявлению хаоса в искусстве из-за радикального подхода к творчеству. Дадаисты провоцировали общественное сознание и абсурдностью своих произведений подчеркивали бессмысленность и безысходность существующего порядка. Их работы, включающие случайные элементы, игру слов и образов, вызывали шок и непонимание, что подчеркивало разрушительный характер движения и его стремление к дестабилизации устоявшихся представлений об искусстве.⁴⁰

Дадаизм как самостоятельным и цельный феномен появился в 1916 году как реакция общества на быстрые и болезненные перемены событий Первой мировой войны. «Нельзя понять дада, не поняв то духовное напряжение, в каком дада росло, не проследив первые шаги и пред-шаги.»⁴¹ В дадаизме прослеживались принципы нигилизма, он базировался на идеологиях левых политических движений – анархизма и коммунизма, однако имел антивоенный характер.

Специфика дадаизма заключается в синтезе искусств. На выставках наряду с представлением картин происходили доклады, чтения, танцы. Все это считалось неотъемлемой частью самой работы, и по мнению дадаистов, не могло восприниматься обособлено. «Соединение всех продуктивных идей, не только искусства... Только необходимо вызвать к жизни из подсознания цвет, слова, звуки и фон так, чтобы они

³⁸ Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018 г.

³⁹ Незвал В. Дада и сюрреализм // Незвал В. Избранное в двух томах. Т. 2. Воспоминания. Очерки. Эссе. М.: Художественная литература, 1988. С. 378

⁴⁰ Седельник В. Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 552 с. — ISBN 978-5-9208-0346-7.

⁴¹ Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018.

поглотили повседневность вместе с его бедствиями и нуждой».⁴² Все произведения носили протестный характер, они были агитацией в том или ином виде. Работы были призваны вызвать у публики яркие эмоции: интерес, шок, страх.

Одним из художественных принципов дадаизма был элемент случайности в работе. Данный принцип противоречил общепринятым нормам искусства, бросал вызов канонам. Чувство свободы от правил, рамок и законов, критики представляло возможным «иметь отношение к началу работы со случайностями или изобретению этой работы»⁴³. Случайность открывала новые возможности в искусстве, позволяла свести все к абсурду, игре. Именно поэтому главным изобразительным воплощением дадаизма стал коллаж. Эта техника, по мнению дадаистов, была беспорядочной, что и позволяло создать тот самый элемент неожиданности в работе. Часто техникой коллажа пользовался Ханс Арп. Он высыпал на лист кусочки разрезанной бумаги и приклеивал их так как они легли, таким образом создавая композицию. Таким образом он балансировал между бессознательным и сознательным, стремился «к равновесию между небесами и преисподней»⁴⁴. В этом вверению себя случайности дадаисты видели балансирование над пропастью «иррационального и рационального»⁴⁵.

Художники Дада одними из первых стали использовать типографские возможности для создания разнообразных художественных эффектов. Движение представителей дадаизма оказало значительное воздействие не только на дальнейшее развитие искусства в целом, но и на эволюцию плаката и графического дизайна, в частности. Дадаисты внесли в типографику новые элементы: отказ от традиционных способов набора текста, использование сильного контраста размеров, форм и цветов шрифта, использование разнонаправленных линий, разнообразные шрифтовые композиции и включение фотографий в текст. Графический стиль данного движения был разработан в результате комбинации кубистического метода "коллажа" и концепции "слов в свободе" итальянских футуристов. Коллаж, как совмещение этих подходов, занимал особенное место среди представителей дадаизма, так же как иррациональность и свободная верстка, которые

⁴² Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018.

⁴³ Дудаков-Кашуро К. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003.

⁴⁴ Ball H. Flight Out Of Time: A Dada Diary. — University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1996. — 356 p.

⁴⁵ Сануйе М. «Дада в Париже». М.: Ладомир, 1999.

сформировали уникальный типографический стиль. На листе в качестве акцента можно встретить типографику, выстроенную на контрасте нескольких полос наборного текста: обычно это полоса, набранная мелким шрифтом с маленькими межстрочными расстояниями и акцидентная типографика. В шрифтовой композиции могли использоваться дополнительные, случайные символы, которые не являлись элементами текста, а служили элементами созданиями визуальной цельности и элементами акциденции. Отличительной была и интеграция выравнивания текста: у листа не существовала как таковой сетки, каждый абзац выравнивался самостоятельно независимо от других. Такой прием создавал динамику и объем в плоском пространстве листа. Одним из наиболее известных типографических приемов, использованных в поэмах Дада является "Караван" Хуго Балля (1917 г.). В этой работе каждая строка текста набрана разными шрифтами, как бы воспроизводя поступь каравана по пустыне. Балль считал, что «поэтическая строка дает возможность избавиться от всей этой грязи, налипшей на этом проклятом языке»⁴⁶. Он работал над разрушением языка, но вместе с тем пытался вновь сделать слово «логосом», трансформировать язык в «магически сложные образы».

Явление «реди-мейд»/«готового искусства», термин которого ввел Марсель Дюшан, начало новую эпоху в изобразительном искусстве. Дюшан создавал произведения меняя контекст бытовых вещей, перемещая вещи из нехудожественного пространства в художественное. Примером такой трансформации являются работы «Фонтан» (1917 г.) и «Велосипедное колесо» (1913г.) Данное явление подняло вопросы о определении произведения искусства в контексте времени.

Несомненно, движение дадаизма напрямую отсылает к вопросам хаоса и случайности. Хаос в контексте дадаизма это не просто беспорядок, но скорее метод «выражения эстетической и культурной дезорганизации». ⁴⁷ Дадаисты, воплощая идею абсурда и отвергая традиционные формы искусства, внесли хаос в творческий процесс. Хаос, в контексте дадаизма, не ограничивается только эмоциональным состоянием, но также представляет собой методологический подход к творчеству. Дадаисты реагировали на беспорядок в мире, создавая произведения искусства, которые отражали эту неопределенность и дезорганизацию. Они использовали случайные формы, разбросанные элементы, типографику для представления собственной хаотической системы. Работы

⁴⁶ Ball H. Flight Out Of Time: A Dada Diary. — University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1996. — 356 p.

⁴⁷ Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.

Эрнста Ханоха, Курта Швиттерта и Жана Арпа демонстрируют принцип хаоса через разрывы в логике и структуре. Коллажи в их работах создают визуальный диссонанс, который отражает хаотическую природу мира. Графическое представление хаотической системы в искусстве дадаизма служит не только формой выражения эстетического нарушения, но и инструментом анализа социокультурных проблем и философских аспектов хаоса в мире.

1.3. Графическая система 1920-х - 1930-х годов. Баухаус, De Stijl, Конструктивизм: феномен графического представления порядка в графическом дизайне первой половине XX века

«Формируя новую визуальную концепцию и схему формообразования, архитектура и дизайн первой половины XX века реализовали аналитические представления о внутреннем абсолюте.»⁴⁸ Дизайн XX века ориентировался на концепцию идеальной формы и материалов. Одним из направлений, которое использовало принципы Движения искусств и ремесел, было учебное заведение Баухауз, открывшееся в 1919 году. Работа Баухауса посвящена формированию единства различных областей: изобразительного искусства, промышленности, науки в связке с экономическими факторами и техническими возможностями.

Основными предпосылками к возникновению учебного заведения Баухаус послужил слом художественной классической традиции и возвращение к ручному ремеслу. Социальный статус ремесла поднимается начиная с идеи Уильяма Морриса об отказе от промышленного производства и возврате к ручному труду. Именно тогда художником стал считаться не только живописец, но и ремесленник. Создание Баухауза стало итогом длительных попыток провести реформу системы обучения прикладному искусству в Германии на рубеже столетий.⁴⁹ Возникла острая потребность объединения передовых методов индустриального строительства, форм традиционного строительства и художественных ремёсел, что в свою очередь подчеркивалось активным развитием идеи

⁴⁸ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80.

⁴⁹ Фремpton К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Строииздат, 1990.

европейского функционализма. Также немаловажное влияние на возникновение Баухауса оказали принципы искусства «нового стиля», ар нуво. Основным стало и стремление создать школу-мастерскую с новой системой подготовки художников, в основе которой лежит «единение искусства и техники как основа формообразования».⁵⁰

Философия Баухауза заключается в создании Gesamtkunstwerk – «всеобъемлющего произведения искусства», в синтезе искусств – скульптуры, рисунка, живописи. Именно синтез искусств являлся неотъемлемой компонентой новой архитектуры, он послужил началом формирования идеи о едином произведении искусства. Если рассматривать Баухаус как явление, нацеленное на общественность, то необходимо поднять тему социального синтеза, объединения индивидуального художественного видения с принципами массового производства. Баухауз сразу обозначил курс на создание эстетического продукта для широких слоев населения.

Необходимо отметить, что Баухаус изначально созданный как учебное заведение для ограниченного круга людей смог вырасти в ведущую художественную школу Германии благодаря объединению Веймарской школы искусств и ремесел и Веймарской Высшей школой академии художеств. Это было сочетание практических навыков ремесленных школ и идеологии высшего образования, которое постепенно привело к изменению учебной программы с базового освоения материалов и конструкций к систематическому изучению различных сфер дизайна и архитектуры. Образовательную программу разработал директор и основатель школы Вальтер Гропиус, она включала постепенное продвижение от базового освоения материалов и конструкций к специализированному изучению искусства, дизайна и архитектуры. Стратегия такой программы была направлена на «преобразование художественно-педагогической системы в соответствие с современным социально-культурным и историческим уровнем развития общества».⁵¹

Художественная программа Баухауса была междисциплинарной. Она была разработана таким образом, чтобы студенты могли изучать целый ряд предметов, включая живопись, скульптуру, архитектуру, типографику и промышленный дизайн. Учебные классы выглядели как мастерские, в каждой из которых изучалось и преподавалось определенное ремесло. Считалось, что тщательное обучение ремеслам – это фундамент для любого художественного производства. Основными целями было воспитать в новом поколении талантливых людей, получивших образование в области промышленности и

⁵⁰ Bayer H., Gropius W., & Gropius I. Bauhaus 1919–1928. London: Secker&Warburg, 1975

⁵¹ Bauhaus. Bauhaus archiv. 1919—1933. Ed. Magdalena Drost. Benedikt Taschen. — 1990.

ремесел⁵². Сформировать художественное объединение, людей единомышленников, будущих ведущих архитекторов, художников, которые в совокупности могли бы достичь гармонии в практических процессах производства.

Учебная программа включала в себя три курса, связанных с искусством и наукой. Первоначальный курс был рассчитан на полгода. Это было элементарное обучение проблемам формы в сочетании с практическими экспериментами с различными материалами. После этого курса студенты допускались к обучению ремеслу в одной из мастерской, которая бы соответствовала их направлению. Следующим этапом было обучение архитектуре. Студенты принимали практическое участие в строительстве зданий. В течение всей учебной программы проводился практический курс по фундаментальным взаимосвязям звука, цвета и формы, направленный на гармонизацию физических и психических качеств человека. «Практические и теоретические занятия проводились одновременно, чтобы высвободить творческие способности студента, помочь ему понять физическую природу материалов и основные законы дизайна».⁵³ Таким образом предметы по изучению изобразительного искусства стали автономными от общего курса, дополнив художественную программу школы. В образовательной программе активно использовалась идея синтеза – скоординированное обучение двумя преподавателями, один из которых ремесленник, другой художник. Данный метод помогал высвободить творческие силы в студенте избегая при этом привязанности к какому-либо стилевому движению. Примечательно, что в рамках учебной программы предусматривался отказ от обучения архитектуре во всеобъемлющем смысле. Создание новой программы формообразования предполагало создание абсолютно универсальной формы. Работа архитектора или дизайнера – это конструирование идеальной сущности, установление связи между идеальным содержанием и идеальной формой.⁵⁴

Графическая система Баухауса развивалась параллельно с другими аспектами движения, такими как архитектура, живопись и скульптура. Основные принципы графической системы базируются на функциональности, и включают в себя четкость

⁵² Bayer H., Gropius W., & Gropius I. Bauhaus 1919–1928. London: Secker&Warburg, 1975. — 224 p.

⁵³ Bayer H., Gropius W., & Gropius I. Bauhaus 1919–1928. London: Secker&Warburg, 1975. — 224 p.

⁵⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80.

линий, минимализм и рациональное использование пространства. Эти принципы были часто связаны с «идеей порядка как одним из основополагающих принципов дизайна»⁵⁵. Характерной чертой типографики были гротескные шрифты без засечек и шрифтовые гарнитуры только с прописными буквами. Важной фигурой, связанной с формированием типографического стиля, является австрийский графический дизайнер Герберт Байер. Именно он в 1925 году разработал универсальный алфавит «Universalschrift», в котором не было разделения на строчные и прописные знаки. Для графического языка Баухауса также характерна геометрическая абстракция, состоящая из упорядоченных горизонтальных и вертикальных линий.

Одним из ключевых принципов графической системы Баухауса была унификация. Мастера Баухауса разработали строгие стандарты и правила для использования цвета, сетки, формы и композиции, чтобы создать визуальную гармонию и порядок. Такая система работы с графикой помогала устанавливать порядок и иерархию в дизайне, обеспечивая ясность, читаемость и поддерживать общий стиль всех работ. Важным представителем графики Баухаус является немецкий типограф Йост Шмидт, «его плакатные работы демонстрируют ключевые графические принципы школы»⁵⁶. Подход Шмидта основывался на составлении композиции из простых геометрических форм. Типографика в его работах выступала не как отдельный элемент композиции, а как составная часть формы объекта. Для его работ также характерна предельная чистота и ясность цвета, формы и пропорций. Наиболее значимыми работами Йоста Шмидта является знаменитый плакат для выставки Баухаус 1923 г. в Веймаре и «Дизайн механической сцены» 1925 г.

На формирование идей и методов школы Баухаус оказало принципиальное влияние творческое объединение De Stijl, образованное в Лейдене в 1917 году. Название движение получило благодаря одноименному журналу, который издавал основатель объединения, голландский художник Тео ван Дусбург с 1917 по 1931 год⁵⁷. De Stijl представляло собой радикальное проявление абстракционизма и неопластицизма в искусстве и дизайне. Основанные на принципах гармонии и универсализма, графические работы этого движения воплощали в себе стремление к созданию абсолютного порядка и гармонии. Сторонниками движения в основном были архитекторы и художники, в их числе Тео ван Дусбург, Пит

⁵⁵ Рэнд П. Дизайн: форма и хаос. Пер. с англ. И. Фофонова. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2021.

⁵⁶ Siebenbrodt M., Schöbe L. «Bauhaus 1919-1933» (1 ed.). Parkstone International, 2009 pp. 115–118.

⁵⁷ Janssen H.; White M. The Story of De Stijl. Lund Humphries, 2011.

Мондриан, Якоб Ауд, Вильмош Хусар, Барт ван дер Лек, Геррит Ритвелд. Они выступали за идею прикладного характера искусства и возможность его использования как функциональной формы⁵⁸. Принципиально важным для сторонников движения было обновление искусства путем использования абстрактных форм. Данная абстрактная идея во многом определила вектор развития дизайна XX века.

Художественная философия, состоящая в основе творчества движения – это *Nieuwe Beelding* (новое пластическое искусство) или неопластицизм. Наиболее известными сторонниками этой теории были художники Тео ван Дусбург и Пит Мондриан. Неопластицизм продвигал абстрактное искусство, созданное «первичными элементами» – простыми фигурами, линиями, базовыми цветами. Впервые теория неопластицизма была описана в 1917 году Питом Мондрианом в журнале «*De Stijl*». Она объединяла его предыдущие художественные поиски искусства, которое бы открывало «абсолютную реальность»⁵⁹. Мондриан, как сторонник теософии, был убежден в главенствующей роли чувства и восприятия.⁶⁰ Абстракционизм, по его мнению, противостоял «грубой, примитивной натуре человека»⁶¹. Для философии объединения была характерна идея о вытеснении хаоса природы путем создания совершенной архитектоники. Основные идеи неопластицизма в архитектуре заключались в создании здания, как единого незамкнутого объема, имеющего связь с окружающим миром. Выступающие плоскости объединяли объект с окружающим пространством. Данная концепция отсылает к вопросам порядка и хаоса. Здание представляет собой упорядоченный объект, который существует с «хаотичной природой изменяющего внешнего мира»⁶². В остальном искусстве идеи неопластицизма проявлялись в воплощении ощущений, структуризации образов и создание отличительных визуальных элементов.

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

⁵⁹ Tosaki E. *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought*. Springer Netherlands, 2017 – 45 p.

⁶⁰ Janssen H., White M. *The Story of De Stijl*. Harry N. Abrams, 2011. — 22 p.

⁶¹ Jaffe H. L. C. *De Stijl. 1917—1931. The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1956

⁶² Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.

Художественная концепция De Stijl во многом сформировалась под воздействием французского кубизма и пуризма. Пит Мондриана перевел трехмерную плоскость в двумерное пространство, преобразуя объект в набор горизонтальных и вертикальных линий. «Это позволило ему преодолеть то, что он называл «частностью» образа, и заменить пространственную иллюзию «правдой» – оппозицией вертикального и горизонтального, составляющей «непреложную» суть всех вещей»⁶³. Основной функцией картины становится отражение порядка и структуры мира, а всякая иерархия и хаос перестают существовать в этом пространстве.

В 1924 году в журнале «De Stijl» Тео Ван Дуйсбургом были сформулированы принципы нового искусства и введен термин «конкретное искусство». Таким образом он подчеркнул независимость течения искусства от новых архитектурных стилей. Еще одной важной публикацией в журнале был «Манифест элементаризма», в котором абстрактное искусство рассматривается как универсальный язык. Эти идеи составили основу концепции и философии De Stijl.

Характерными чертами De Stijl были четкие геометрические формы, плоские построения, структура, состоящая из прямых линий и базовых фигур, элементы, вписанные в прямоугольную сетку. Особое значение в художественной системе играл цвет. В основе лежали базовые цвета – красный, желтый и синий, а также нейтральные оттенки, такие как черный, белый и серый. Цвет выступал как метод увеличения выразительности объекта. В своих работах Тео Ван Дуйсбург старался соединить математику и геометрию с искусством. Таким образом он стремился к созданию точного и идеального во всех смыслах произведения. Одним из принципиально важных решений в работе Ван Дуйсбурга стало использование диагонального расположения элементов композиции – «контркомпозиция».

⁶⁴ Этот прием нарушал формальные правила ортогональности и интеграцию всех геометрических элементов картины ⁶⁵, а также противоречил устоявшимся принципам Пита Мондриана. Несмотря на это данный диагональный прием стал активно применяться в графике на протяжении следующих лет.

⁶³ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 148 с.

⁶⁴ White M. De Stijl and Dutch Modernism. Manchester: Manchester University Press, 2003.

⁶⁵ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 156 с.

Представители объединения De Stijl оказали большое влияние на развитие концепции современного искусства и дизайна. Характерные приемы строгой геометрии, сетка, система модулей часть ассоциируются с графической программой Йозефа Мюллер-Брокмана. Концепция художественной программы охватывала не только изобразительное искусство и архитектуру, но и предметный дизайн, интерьер. Охватывая многие области искусства деятельность группы De Stijl оказала влияние на формирование концепции дизайна.

Несомненно, система объединения De Stijl отсылает к феномену графического представления порядка. Использование сетки и геометрической структуры и сама философия вытесняет возможность появления хаоса. Другим примером отражения феномена порядка в изобразительном искусстве первой половины XX века является конструктивизм.

Конструктивизм, как термин и явление, в первую очередь сформировался в архитектуре, а позже распространился на все остальные сферы дизайна – от плакатной графики до фотографии. Временные рамки данного направления охватывают 1920-1930 г. Конструктивизм принципиально важен для изучения феномена порядка и хаоса не только как архитектурного явления, но и как примера печатной графики начала XX века. Благодаря основным принципам упрощения формы, гармоний линий и цветов, минималистичному стилю, отказа от лишних элементов и декоративности конструктивизм можно рассматривать как явление чистого порядка. Однако, изучая основные образцы плакатной графики, необходимо отметить использование новых графических систем и техник, например технику коллажа. Явление конструктивизма следует рассматривать не только как систему порядка, но как систему синтеза порядка и хаоса в художественном пространстве.

Термин конструктивизм получил распространение после публикации теоретического труда Алексей Гана. Книга «Конструктивизм» провозглашала смерть традиционного искусства и начало индустриальной культуры: «Мы объявляем непримиримую войну искусству!».⁶⁶ Эту мысль поддерживали и другие основатели движения, члены 1-ой рабочей группы конструктивистов: Александр Родченко, Любовь Попова, Варвара Степанова, Александр Веснин. Основной задачей сторонников движения было создание чистой формы и конструкции.⁶⁷ Конструктивизм был из одним из тех направлений, которые внедряли форму и изображение в воплощение идеи. В связи с новыми условиями и обстоятельствами индустриального мира «идеологическая система

⁶⁶ Ган А. [М.] Конструктивизм. — Тверь, [Тверское] книжное издательство, [1922]. — 70с.

⁶⁷ Lodder C. Russian Constructivism. New Haven and London: Yale University Press, 1983

определяет новую позицию конструкции формообразования»⁶⁸. Главной идеологией направления был отказ от «искусства ради искусства». Произведение должно было создаваться с конкретной целью, которая должна приносить благо обществу. Искусство во время русского конструктивизма уходит от опыта создания малотиражных произведений частным лицом к «производственному искусству»⁶⁹.

Зарождающиеся принципы архитектуры конструктивизма впервые были продемонстрированы в Академии художеств на примере модели «Памятника Третьему интернационалу» Владимира Татлина в 1920 году.⁷⁰ Объект представлял собой деревянную скульптуру спиральной формы, высотой около шести метров. Несмотря на сложность конструкции, а именно постоянную динамику цилиндров в основании, здание предназначалось для офисов правительства. Данный художественный объект вызвал многочисленные обсуждения и дебаты о необоснованном «обращении к форме». «Башня Татлина» стала одним из первых памятников конструктивизма, вдохновив сторонников движения. Исходя из теории конструктивистов, объект Татлина не был совершенен из-за отсутствия системы «мотивированного знака» – «форма и значение объекта предопределены (мотивированы) соотношением его материалов, тогда как композиция – произвольна»⁷¹. В основе принципов и концепции конструктивистов лежит строгий принцип конструкции и создание новых функциональных архитектурных форм.⁷² Особое внимание также уделено исследованию пригодности и возможностям материала для использования в массовом производстве. Заключительная форма произведения искусства во многом определялась используемыми материалами, в отличие от традиционного изобразительного искусства, где художник преобразует материал в форму объекта.

⁶⁸ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016 год

⁶⁹ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. — М.: Стройиздат, 2003

⁷⁰ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 156 с.

⁷¹ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

⁷² Battcock G. Constructivism and Minimal Art Some Critical, Theoretical and Aesthetic Correlations. New York University, 2009

Конструктивизм стремился войти во все области культуры человека и «организовать новые формы бытия»⁷³. Идеи, сформировавшиеся в архитектурной среде, распространились и на сферу дизайна. В графике формой для выражения мыслей конструктивистов стал плакат, в котором сохранились основные принципы архитектурного конструктивизма – геометрические композиции и формы, использование нестандартных ракурсов. Для плакатного искусства было характерно использование плашек, печать в два цвета, динамичные, ассиметричные композиции и палочные шрифты. Важной характерной чертой стал прием фотомонтажа изображений и техники коллажа. Фотография в плакате интегрировалась в иллюстрацию и текст, создавая таким образом единую композицию. Плакатную графику конструктивизма можно разделить на несколько жанров: «агитпроп» плакат, рекламный плакат и художественный плакат (для театра, кино). Данные направления становятся наиболее актуальными в графическом искусстве страны.

⁷⁴Агитационные плакаты чаще всего расклеивались в пустых окнах и на улицах города. Данный жанр связан с деятельностью телеграфного агентства «Окна РОСТА», работы которого отличались яркостью, динамичностью и экспрессивностью. Такие плакаты чаще всего акцентировали основные социальные и политические проблемы граждан. Рекламный плакат появился благодаря творческому союзу Владимира Маяковского и Александра Родченко – «реклам-конструктор». Данный жанр подразумевал рекламу продовольственных товаров и коммерческих государственных заказчиков. Основными образцами этого направления являются плакаты «Ленгиз: книги по всем отраслям», 1924 г. и «Резинотрест: Лучших сосок не было и нет», 1923 г. Театральный плакат чаще всего связывают с именами Владимира и Георгия Стенберги, Густава Клуциса и Александра Родченко. В плакатах русского конструктивизма нередко можно обнаружить яркие примеры синтеза форм хаоса и порядка. Эти формы могут быть представлены различными изобразительными приемами: разрывами в композиции, динамичными линиями, геометрическими фигурами. Хаос и порядок взаимодействуют, создавая визуальное напряжение и выразительность.

Для журнальной графики часто использовали каркасный макет организации печатной полосы, геометрию форм и типографики. Основными образцами графики конструктивизма являются журналы «Вещь» (1922 г., гл. ред. Эль Лисицкий), «Леф» (1923г. – 1925г., гл. ред. Владимир Маяковский) и «Современная архитектура» (1926 г. – 1930г., гл. ред. А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург). Обложки практически всех конструктивистских

⁷³ Чичагова О. Конструктивизм. М., «Корабль», No 1 – 2 (7 – 8), 1923.

⁷⁴ Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

изданий отражают принципы геометрической абстракции и графического порядка. Техники, такие как использование модульной сетки, ритмичные повторения элементов и контрастные цветовые сочетания, были широко применены мастерами конструктивизма для создания визуального порядка, структурности и ясности.

1.4. Концепция нового дизайна и «Новая типографика» Яна Чихольда

Принципиальной важной работой для изучения феномена порядка является книга «Новая типографика» Яна Чихольда. В некотором смысле эту работу можно считать модернистским манифестом о стандартизации формата печатных изданий.⁷⁵ Система порядка служит основой методологии дизайна Чихольда. Именно она подчеркивает важность иерархии, структуры и точности в дизайне. Черпая вдохновение в принципах Баухауса и конструктивистских теориях, Чихольд выступал за рациональный, основанный на сетке подход к дизайну, при котором каждый элемент служит определенной цели в рамках единой структуры. Художественная программа Яна Чихольда основана на концепции «Нового».⁷⁶ Этот принцип содержит в себе множество аспектов: типографика, картина мира, графические формы, визуальные элементы. Своей системой Чихольд ставит превыше всего геометрию, систему и инженерию. Таким образом он противопоставляет хаосу в старой художественной системе, создавая порядок в новой.

Отправной точкой новой типографики Чихольда стало посещение первой выставки Баухауса в Веймаре. Данная выставка демонстрировала работу школы с момента открытия. Особый интерес представляли не столько работы студентов, показывающие программу школы, сколько сопроводительная продукция. Важной составляющей выставки была визуальная графическая часть, которая состояла из плакатов, каталога и открыток. Самой известной работой и из представленных был плакат Юста Шмидта, который отражал стремление Баухауса к новой типографике. Также на выставке были показаны плакаты Герберта Байера, Рудольфа Башанта, Пауль Хаберера, Людвиг Гиршфельд-Мака.

⁷⁵ Meer J.: Neuer Blick auf die Neue Typographie – Die Rezeption der Avantgarde in der Fachwelt der 1920er Jahre. Transcript, Bielefeld 2015, insbes. S. 206–216 und 219 ff. ISBN 978-3-8376-3259-0.

⁷⁶ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

Фактически выставка работ школы Баухаус стала первым представлением новой художественной системы. Посетители впервые взаимодействовали с графической продукцией и новыми приемами презентации. Все это стало открытием новых возможностей работы и примером использования графики в системе⁷⁷. Выставка Баухауса произвела сильное впечатление на Яна Чихольда и изменила его представление о роли дизайна.

В 1925 году в журнале *Typographic Mitteilungen* выходит статья «Элементарная типографика», в которой Чихольд описал основные концепции нового стиля: простота, лаконичность и легкость восприятия. В основе его концепта легли контрастные цвета, ассиметричные блоки, насыщенные рубленые шрифты, верстка по левому краю, использование пустого пространства как элемента композиции, модульная сетка. Само оформление статьи в журнале визуально поддерживало все вышеперечисленные принципы, показывая наглядно новую графическую систему. Типографическая идея нового стиля основывалась на реформаторских идеях Движения искусств и ремесел и на визуальном стиле школы Баухаус. Созданная Чихольдом новая система была новаторской «не столько своей простотой или функционализмом, сколько радикальной новизной».⁷⁸ Также принципы новой типографики берут свою основу с конструктивизма, русского супрематизма и голландского неопластицизма. Статья легла в основу главной работы Чихольда – книги «Новая типографика».

"Die neue Typographie" («Новая типографика») была опубликована через три года после выхода статьи. Эта работа считается одним из ключевых текстов по верстке и дизайну. Книга делится на два раздела: «Возникновение и суть новой типографики» и «Основные формы типографики».⁷⁹ В первом разделе Чихольд проводит исторический анализ и рассказывает о формировании новой художественной системы. Во втором разделе содержатся практические указания по композиции, методам компоновки, способам печати, типографическому оформлению. Примечательно, что сама книга сверстана по всем законам новой типографики, что является наглядным применением принципов на практике. Издание представляет собой революционный подход к дизайну, основанный на принципах конструктивизма и функциональности. Чихольд предложил использовать геометрические

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

⁷⁸ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // *Terra Artis*, 2023, № 3, с. 34 – 49.

⁷⁹ Чихольд Я. *Новая типографика: руководство для современного дизайнера* / пер. Л. Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева, 2011.

формы, простые линии и четкие композиции для создания шрифтов и макетов, которые не только легко читаются, но и эстетически привлекательны. Основные принципы, которые Чихольд выдвигает в своей работе это: модульная система верстки, использование шрифтов без засечек, асимметричная верстка и отказ от орнаментализма. Бросая вызов устоявшимся нормам и придерживаясь принципов порядка, Чихольд произвел революцию в типографской практике и заложил основу для современного дизайна. «Новая типографика» явилась предельно ясным, аргументированным и организованным синтезом принципов, выработанных начиная с 1922 года.⁸⁰

⁸⁰ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 156 с.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА И ЕГО ВИЗУАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

В рамках данной главы рассматриваются вопросы, связанные с развитием дизайна и его визуальной спецификой во второй половине XX века. Основным в изучении данных течений будет поиск хаотичных и упорядоченных систем как в концепции направления, так и графических образцах. Важным видится и поиск синтеза понятий порядка и хаоса в рамках одного направления.

Данный раздел исследования представляет важность из-за наличия огромной графической базы актуальной для современного дизайна. Изучение основных художественных течений XX века, которые оказали значительное влияние на развитие графического дизайна в его современном виде, является ключевым аспектом данной работы. Основным направлением, на основе которого исследованы принципы хаоса стал сюрреализм. Это течение было выбрано в первую очередь из-за своих аллюзионных и парадоксальных сочетаний формы. Также это направление вызывает особый исследовательский интерес за счет своего длительного периода существования.

Важным в рамках данного раздела является рассмотрение принципов швейцарской школы дизайна как условного стандарта графической системы.⁸¹ Это направление можно считать по ряду признаков примером синтеза хаоса и порядка. Графику Йозефа Мюллера-Брокмана, Армина Хофмана и других представителей стиля можно рассматривать как ключевую для ориентира практической части дипломного проекта.

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

Для рассмотрения принципов, отсылающих к феномену порядка, было выбрано направление минимализм.⁸² Сама идеология данного течения подразумевает сопротивление всякой хаотической системе. Именно поэтому данное направление так важно для исследования в рамках дипломной работы.

2.1. Развитие дизайна во второй половине XX века: основная проблематика

Перед исследованием выбранных направлений, отражающих проблематику порядка и хаоса, необходимо обозначить тенденции развития дизайна во второй половине XX века. На их формирование оказали влияние ряд предшествующих течений, а именно принципы модернизма, Баухауса и Интернационального стиля. Ключевыми направлениями XX века для данного исследования можно считать Швейцарский стиль и минимализм. Они задали вектор развития системы нового порядка и хаоса в графическом дизайне.⁸³ Для понимания специфики формирования новых направлений необходимо учитывать проблематику контекста времени. Вторая половина XX века характеризуется множеством инноваций, течений и сменой парадигм. Этот период был отмечен стремительным развитием технологий, социальных изменений и глобализацией, что существенно повлияло на методы и философию дизайна.

В послевоенные годы индустриализация достигла новых высот, что привело к увеличению массового производства. Дизайнерам пришлось адаптироваться к требованиям стандартизации и унификации объекта, что вызвало дебаты о роли уникальности и художественной ценности в массово производимых изделиях. Одним из важных аспектов стало обеспечение функциональности и эстетики при сохранении экономической эффективности. Система вещи XX столетия – новая смысловая основа, где феномен предметности и идея занимают центральную позицию⁸⁴.

⁸² Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis.

Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27

⁸³ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.84

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 г.

Данные принципы нашли отражение в концепции Ульмской школы дизайна⁸⁵, которая стала отчасти продолжением традиций Баухауса. Факультеты школы формировали универсальную базу для работы студентов в эпоху «машинного» производства.

Дизайн графическая система в последние десятилетия XX века развивалась под влиянием постмодернизма. Постмодернизм, который начал набирать силу в 1970-х годах, отказался от унификации и строгих правил, характерных для модернизма. Приветствовался эклектизм, историзм и игра с формами и стилями.⁸⁶ Понятие постмодернизма является довольно обширным и охватывает различные области искусства, в частности архитектуру, дизайн, графику.

Понятие эпохи постмодерна связано с преодолением принципов, обозначенных в модернизме. Французский философ Жан-Франсуа Лиотар трактовал понятие постмодернизм как: «общекультурное явление и уникальный период, основанный на особой парадигмальной установке воспринимать мир как хаос».⁸⁷ Возникновение постмодернизма можно считать реакцией на слишком упорядоченную систему первой половины XX века. Модернизм, с его акцентом на функциональность, рациональность и универсальность, стремился к объективности и чистоте форм. В противоположность этому, постмодернизм утверждает плюрализм, субъективность и эклектизм, преодолевая строгие рамки модернистских канонов. Постмодерн, в свою очередь, утверждает субъективность восприятия и множественность значений. Он признает, что каждое произведение искусства может иметь множество интерпретаций, зависящих от культурного и социального контекста зрителя. Постмодернистские произведения часто включают в себя элементы иронии и пародии.

Одним из ключевых методов постмодерна является деконструкция, предложенная философом Жаком Деррида. Этот метод предполагает разборку текстов и произведений искусства на составляющие, выявляя скрытые противоречия и множественные значения.

⁸⁵ Bill M. Form, Funktion, Schönheit // Bill M. and Maldonado T. Max Bill. Buenos Aires: Editorial Nueva Vision, 1955. Pp. 15–25.

⁸⁶ Андреева Е. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007.

⁸⁷ Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна = La condition postmoderne / Шмако Н.А. (пер.) с фр.— СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.

Во второй половине XX века активно формируется современная дизайн-программа, основные принципы компьютерного и цифрового дизайна.⁸⁸ Традиции прошлых стилей видоизменяются и находят новое практическое воплощение в будущих. Характерной чертой формирования дизайна является акцент на активном внедрении в различные области жизни продуктов индустриального производства, подчеркнутым отказе от традиций в пользу нового, отказе от декоративности в пользу функциональности.

2.2. Сюрреалистическая графика в программе графического дизайна и визуальная система хаоса

Принципиально важным направлением для понимания визуальной системы хаоса является сюрреализм (от фр. «surrealisme»). Данное авангардистское течение в искусстве сложилось в 1920-х годах в Европе после Первой мировой войны. В основе сюрреализма была идея чувственного, интуитивного, подсознательного: суть любого явления следует искать в восприятии и подсознании конкретного человека.⁸⁹ Художники при создании произведений стремились дать возможность бессознательному проявить себя, что часто приводило к изображению нелогичных, похожих на сон сцен.⁹⁰ Для искусства сюрреализма также характерен элемент неожиданности и нелогичности. В основе философского видения сторонников движения лежали принципы хаоса и случайности. Один из основателей сюрреализма Андре Бретон в своем первом манифесте (1924 г.) дал определение сюрреализму, как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»⁹¹.

Сюрреализм можно рассматривать как движение, возникшее в противовес универсальным формам, которые часто воспринимались шаблонными и безличными.

⁸⁸ Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, No 3. С. 43-49.

⁸⁹ Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004.

⁹⁰ Barnes R. The 20th-Century art book (Reprinted. ed.). London: Phaidon Press. 2001

⁹¹ Бретон А. Манифест сюрреализма (1924) // Называть вещи своими именами.

Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.

Параллельно с стремлением к унификации существовали тенденции, которые стремились к персональному знанию, видению, к попыткам выразить собственное мнение и собственный взгляд через художественные формы. Сюрреалистические практики были ориентированы на нарушение швейцарского стиля и на формирование персональной идентичности. Сопrotивление формам возникает в момент, когда интернациональный стиль становится уже устойчивым явлением. Сюрреализм не следует рассматривать как частный случай персонального видения, выражение персонального это автономный вектор в развитии графического дизайна и в художественной системе XX века. Происходит противостояние концепции универсального, абсолютного, идеального, которая для дизайна интернационального стиля имела в высшей степени большое значение.

Интернациональный стиль ориентировался на модернистские течения, к которым сюрреализм имеет самое прямое отношение, являясь одним из течений европейского модернизма. Однако интернациональный стиль был ориентирован на канонический модернизм первой половины XX века, сюрреализм же максимально противостоял канону интернационального стиля.⁹²

Именно сюрреализм оказался феноменом, который был широко воспринят в графическом дизайне, моде и дизайне в целом и получил массовое, тотальное распространение. Сюрреалистическая практика позволила воспринять элементы художественного течения в прикладной сфере, что является интересным феноменом из-за ее сложности и неоднозначности. Сюрреализм оказался одним из самых воспринятых течений в прикладной сфере и массовом буржуазном сознании.⁹³ Идеи данного направления привлекали своей недосказанностью, принципами, проблемами идентичности.

Сюрреалистическая программа осуществлялась в двух основных направлениях: фигуративном и беспредметном. Такие художники как Макс Эрнст, Андре Массон, Хуан Миро изначально ориентировались на тему бессознательного и хаотичного. Они рисовали свободно текущие образы и произвольные формы, переходящие в абстракцию.⁹⁴ Другие художники такие как Рене Магритт создавали тщательно проработанные реалистические изображения. Однако в их работах все равно сохранялась фантазийная составляющая:

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 год

⁹³ Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004.

⁹⁴ Caws M. Surrealist Painters and Poets: An Antholog. MIT Press, 2001.

твердые предметы растекались, плотные становились прозрачными, массивные объемы - невесомыми. Для сюрреалистов было характерно создание изображений, которые противоречили законам физики. Их работы были насыщенными деталями и отличались необычным расположением привычных предметов и образов, помещенных в абсурдный контекст.

Принципы сюрреализма были связаны с вопросами текста, почерка и языка. С помощью ручного письма сюрреалисты создавали изображения, используя прием создания работ из мелких символов и знаков.

Журнальный стиль основывался на рисованных изображениях, часто противоречащих содержанию обложки. Идеи сюрреалистов проявлялись в обложках французского журнала «Minotaure» и «La Revolution Surrealiste». ", над созданием которых трудились крупнейшие представители сюрреализма – С. Дали, П. Пикассо, М. Дюшан, М. Рэй. В оформлении журнальных обложек продолжала встречаться дадаистическая алогичность образов. В графических работах используются приемы коллажа и присущей сюрреализму техники наложения.

Художники-сюрреалисты стремились проникнуть в подсознание, используя хаос и иррациональность как средство изучения более глубоких истин о человеческом существовании.⁹⁵ В концепции сюрреализма хаос рассматривался не как разрушительная сила, но скорее как благодатная почва для творчества и аллюзии. Художники часто использовали такие техники, как фроттаж, декалькомания и коллаж, чтобы привнести случайные элементы в свои работы. В сюрреалистическом искусстве случайности отдавалась главенствующая роль. Отказавшись от контроля и позволив случаю управлять художественным процессом, сюрреалисты восприняли хаос как творческую силу, которая может привести к неожиданным и случайным результатам. Сопоставление разрозненных изображений и текстур создавало ощущение визуального диссонанса, заставляя зрителей разобратся в хаотичном скоплении, представшем перед ними. Образы разрушенных ландшафтов, искаженных фигур и фрагментированных тел служили метафорами распада традиционных норм и ценностей.

2.3. Швейцарский школа дизайна и типографика «Новой волны» Вольфганга Вайнгарта: феномен формирования синтеза порядка и хаоса

⁹⁵ Пикон Г. Сюрреализм. — Bookking International, Editions D'Art Albert Skira S.A., 1995.

Формирование Швейцарского стиля связывают с развитием новой графической программы в период с 1950 – 1960 г. У истоков данного явления стояла Швейцарская школа дизайна первой половины XX века. Именно она задала направление развития стиля и «вектор развития дизайна в целом».⁹⁶ Основные принципы Швейцарской школы дизайна формировались под влиянием Баухауса, Интернационального стиля и Новой типографики.⁹⁷ В рамках данного исследования все вышеперечисленные направления относятся к проявлению порядка в дизайне. Безусловно одна из центральных идей Швейцарской школы дизайна основана на создании концепции абсолютного дизайна и упорядоченной структуры. Однако важно помнить, что существенное влияние на развитие Швейцарской графической школы оказала идеология Art nouveau, отнюдь не являющаяся графическим примером порядка.⁹⁸ В концепции стиля Art nouveau в различных вариантах используются абстрактные формы, линии⁹⁹ и многомерность, что указывает на наличие хаотической системы. Несмотря на строгую приверженность принципам рационального порядка Швейцарский стиль парадоксальным образом включил в себя элементы хаоса, что привело к созданию динамичного графического языка. Данный феномен особенно часто используется в работах представителей второй волны Швейцарского стиля.

Швейцарский стиль как самостоятельное явление и термин обрел свою форму только в послевоенные 1950-е годы, до этого его скорее ассоциировали с новыми принципами конструктивизма и Баухауса. После Второй мировой войны принципы швейцарского стиля продолжались в Школе прикладных искусств в Цюрихе (Kunstgewerbeschule Zürich) и Школы дизайна в Базеле (Schule für Gestaltung, Basel).¹⁰⁰ Эти учебные заведения обозначали художественную и идеологическую программу и продолжали традиции Швейцарской школы дизайна. Данный подход был схож с школой Баухауса, когда учебное заведение продвигало идеологию и определяло визуальный стиль дизайна начала XX века. Преподаватели были выходцами из Баухауса, Ульмской школы

⁹⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.84

⁹⁷ 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.

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

⁹⁹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹⁰⁰ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

дизайна среди них был Йоханнес Иттен и Макс Билл. Ключевыми фигурами в формировании стиля преподавания в послевоенной швейцарской школе были Эмиль Рудер, Йозеф Мюллер-Брокман, Армин Хоффман.¹⁰¹

Швейцарский стиль установился как интернациональный графический норматив, в нем были заложены принципы, разработанные в рамках Баухауса и Новой типографики Яна Чихольда.¹⁰² Концепция стандарта, унифицированной формы принципиально важна в понимании швейцарского стиля. Термин возникает как попытка обозначить форму. Принцип унификации на уровне шрифтов, модульных сеток, построения изображений, простота и ясность, четкое формирование сетки верстки, шрифты без засечек, понятие модуля и системности подхода, создание уникальных образов за счет принципа контраста и типографики – все это отличительные особенности швейцарского стиля.¹⁰³ Швейцарский стиль можно идентифицировать как способ представления радикальной революционной идеологии в дизайне.¹⁰⁴

В основе философии дизайна Швейцарской школы лежит стремление к порядку и структурированности. Под влиянием графических работ Яна Чихольда и идей минимализма, представители движения выступали за системный подход в дизайне. Они уделяли пристальное внимание деталям и строго придерживаясь типографских правил. Это позволяло создавать упорядоченную систему в графических композициях. Работы большинства представителей швейцарской школы, в частности, Армина Хоффмана¹⁰⁵,

¹⁰¹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹⁰² Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.86

¹⁰³ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹⁰⁴ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.86

¹⁰⁵ Hofmann A. Methodik Der Form- Und Bildgestaltung; Aufbau, Synthese, Anwendung. Heiden: Arthur Niggli, Hofmann 1965. 200 p.

Эмиля Рудера¹⁰⁶, Йозефа Мюллер-Брокманна¹⁰⁷ можно считать классическим проявлением порядка.

Философия швейцарской школы начала обозначаться в 1918 году, когда известный университет «Kunstgewerbeschule Zürich» в Швейцарии пригласил на должность профессора Эрнеста Келлера.¹⁰⁸ Он создал свой уникальный курс, по которому учил студентов. В основу легло понимание, что все дизайнерские решения должны исходить не столько из эстетической красоты, сколько из функционального решения. Зарождением Швейцарской школы дизайна можно считать начало XX века. В это время в Германии происходило сложение представлений о важности функциональной основы дизайна и формировалась архитектурная и художественно-промышленная школа Баухаус.¹⁰⁹ Отличительные особенности швейцарского стиля – это простота и ясность, четкое формирование сетки верстки, шрифты без засечек, понятие модуля и системности подхода, создание уникальных образов за счет принципа контраста и типографики.¹¹⁰ Все эти основополагающие принципы швейцарской школы можно проследить и в Баухаусе. Ведь именно данное учебное заведение вело подготовку мастеров «новой типографики», среди которых были как швейцарские, так и немецкие дизайнеры. Главный инструмент управления графическим пространством и ритмами внутри него, изобретенный при швейцарской школе – это модульная сетка. Одним из ее создателей является Йозеф Мюллер-Брокман, представитель школы дизайна в Цюрихе. В основном он работал как независимый дизайн-график. Среди наиболее значимых его работ можно отметить плакаты, посвященные музыкальным программам Концертного зала (Zurich Tonhalle, 1950 - 1972) и оперного театра Цюриха (Opernhaus Zurich, 1960-е гг.). В начале 1960 года Йозеф Мюллер-Брокманн начинает создавать исключительно шрифтовые плакаты, пользуясь лишь

¹⁰⁶ Ruder E. Typographie; ein Gestaltungslehrbuch. Typography; a Manual of Design. New York: Hastings House, 1967. 273 p.

¹⁰⁷ Muller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung. Niederteufen: Arthur Niggli, 1981. 176 p.

¹⁰⁸ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹⁰⁹ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 537 с.

¹¹⁰ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.86

типографикой, межбуквенными и межстрочными интервалами, принципом контраста, разностью масштабов, игрой с сеткой композиции. Его работы оказали значительное влияние на развитие швейцарской школы графического дизайна.

Важнейшей фигурой в формировании швейцарской школы дизайна стал Армин Хофманн. В период с 1950 по 1980-х гг. Хофманн активно сотрудничает с городским театром «Базель Штадт» и различными музеями города, для которых он создает большое количество всевозможных плакатов, обложек, каталогов. Именно плакаты, созданные для базельских учреждений, считаются классикой мирового культурного плаката. Каждого его работа — это некий интеллектуальный акт, как для самого художника, так и для зрителя.

Еще одним представителем швейцарской школы является Эмиль Рудер. Его имя стало синонимом понятия швейцарская типографика¹¹¹. Вслед за Яном Чихольдом, который сформулировал, понятие модернистской типографики, Рудер обозначил концепция типографики швейцарского стиля. Он был одним из тех, кто сформулировал концепцию элементарной докомпьютерной типографики, с ее ясностью, объективностью и функциональностью в книге «Типографика», вышедшей в 1967 году¹¹². Все эти идеи во многом определили финальный успех швейцарского интернационального стиля. Одной из отличительных особенностей Эмиля Рудера был предельный минимализм и чистота в графических работах.

Несмотря на свою репутацию строгой рациональности, в более поздних работах представителей Швейцарского стиля обнаруживались элементы хаоса как средства придания динамизма графическим работам. Эксперименты с масштабностью объектов, наложением и цветом позволили создать неожиданные, нетипичные сочетания для стиля. Безусловно классический период развития Швейцарской школы дизайна в 1950-х – 1960-х годах можно считать примером следования всем канонам порядка. Говоря о синтезе понятий порядка и хаоса в Швейцарской стиле речь идет о более позднем периоде появления хаотических явлений в графике.

Представитель и родоначальник «Новой волны» типографического стиля Вольфганг Вайнгарт создавал абстрактную графику, которая значительно отличалась от графических упорядоченный работ представителей направления. Наиболее известными его произведениями являются обложки для журнала «Typographische Monatsblätter». В своих

¹¹¹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005.

¹¹² Ruder E. Typographie; ein Gestaltungslehrbuch. Typography; a Manual of Design. New York: Hastings House, 1967. 273 p.

графических композициях Вайнгант экспериментирует с типографикой, читаемостью текста, изображением, правилами набора, создавая визуальный хаос в работе. Результатом его экспериментов являются сложные, многослойные коллажи. Одним из стремлений Вайнгарта стало исследование границ «читаемости» текста путем изменения межбуквенных и межстрочных расстояний. В его графических работах прослеживается влияние принципов голландского и русского конструктивизма.

Вольфганг Вайнгант познакомился с Эмилем Рудером и Армином Хофманом в Базеле в 1963 году и переехал туда на следующий год, поступив в качестве независимого студента в Базельскую школу дизайна (Schule für Gestaltung Basel). Уже в 1968 году Вайнгант стал преподавать курс типографики. Студенты курса не были столь сосредоточены на использовании принципов Швейцарского стиля в своих работах. Новые стилистические решения оказали большое влияние на Вайнгарта, который стал одним из первых дизайнеров, отказавшихся от строгих принципов Швейцарского стиля, которые диктовались на протяжении десятилетий.¹¹³ Как он позже писал : "Когда я начал преподавать в 1968 году, классическая, так называемая "швейцарская типографика" (возникшая в 1950-х годах), все еще широко практиковалась дизайнерами по всей Швейцарии и в нашей школе. Консервативные догмы дизайна и строгие ограничения подавляли мой игривый, любознательный, экспериментальный темперамент, и я решительно выступал против этого. В то же время я видел слишком много хороших качеств в швейцарской типографике, чтобы полностью отказаться от нее. Своим преподаванием я стремился использовать положительные качества швейцарской типографики в качестве основы, на которой можно было бы открыть радикально новые границы типографики".¹¹⁴ Вольфганг Вайнгант использовал швейцарскую типографику как основу, в которую добавил элементы экспрессивного, революционного «Нового» типографического стиля.

Новаторские принципы Швейцарской школы определили траекторию развития графического дизайна. Феномен синтеза, двух противоречивых элементов, хаоса и порядка в контексте Швейцарского стиля делает графическую систему данного направления

¹¹³ Eskilson S. Graphic Design A New History. New Haven, Connecticut: Yale University Press. pp. 352. 2007.

¹¹⁴ Weingart W. My Typography Instruction at the Basle School of Design/ Switzerland, 1968 to 1985. Design Quarterly No. 130, 1985.

уникальной. Многие принципы и стилеобразующие приемы Швейцарского стиля используются в современных реалиях, что говорит о стандарте графической системы.¹¹⁵

2.4. Минимализм в графическом дизайне 1960-1970-х гг. и его отражение в графическом представлении порядка

Принципы минимализма оказали важное влияние на формообразование графического дизайна второй половины XX века. Сам термин крайне сложно локализовать хронологически¹¹⁶. Скорее можно считать минимализм набором определенных черт и идеологической программой, которая формировалась столетиями, и только в 1960-е года получила теоретическое осмысление. В рамках исследования также важно изучить тенденции графического представления порядка через минимализм. Ведь по своей сути минимализм через стремление к простоте формы является чистым отражением архитектурного и графического порядка.

Минимализм довольно сложно характеризовать по ряду признаков присущих направлению в рамках единой художественной системы. Общей идеей является стремление к созданию абсолютного и унитарного объекта¹¹⁷. Истоки течения можно обнаружить в Интернациональном стиле и конструктивизме. По большей части художественная программа минимализма стала прямым продолжением традиций архитектуры и живописи модернизма.¹¹⁸ Художественное начало течения часто связывают и с геометрической абстракцией художников движения De Stijl: Казимиром Малевичем и Питом Мондрианом¹¹⁹. Еще в начале XX века их работы задали минималистичный вектор развития архитектуры и дизайна, установив этим стремление к созданию порядка и равновесия.

Основным импульсом к возникновению движения стала реакция на живописную субъективность и хаос абстрактного экспрессионизма. Сторонники минимализма не

¹¹⁵ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.86

¹¹⁶ Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

¹¹⁷ Strickland E., Minimalism: Origins. Indiana University Press, 2000.

¹¹⁸ Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. New York: Oxford University Press, 1980. 324 p.

¹¹⁹ Janssen H., White M. The Story of De Stijl. Harry N. Abrams, 2011. — 22 p.

принимали интуитивные и спонтанные качества живописи, считая, что «произведение не должно относиться ни к чему, кроме самого себя»¹²⁰.

Первым теоретическим трудом осмысления новой практики минимализма стала статья Дональда Джадда «Специфические объекты», опубликованная в 1965 году в «Художественном ежегоднике». В ней были описаны принципы формы и материала присущие минимализму: геометрические фигуры нейтрального цвета с поверхностью монохромного цвета.¹²¹ Большая часть статьи была посвящена обсуждению различных работ живописи и скульптуры, которые в полной мере не могли отразить объект: «ничто из созданного не является полностью объективным, чисто практическим или просто присутствующим»¹²². Основной проблемой, по мнению Джадда, было восприятие произведения путем суммирования всех его частей. Новые «специфичные объекты» должны были находиться в трехмерном пространстве и таким образом добавиться состояния цельности и единичности. Другим теоретическим материалом, определившим идеологию минимализма, стали «Заметки о скульптуре» Роберта Морриса, опубликованные в 1966 году. Поскольку система вещи XX столетия приобрела новую смысловую основу¹²³ восприятие произведения искусства перестало означать просмотр объекта только с одной позиции в одинаковом состоянии. Введение новой модели обозначало важность представления формы и поверхности объекта. «Поверхность чутко реагирует на перемены освещения и точки зрения на нее, и даже форма, в действительности, не является константой»¹²⁴. Меняя позицию по отношению к объекту, зритель меняет форму контекста восприятия.

Идеология минимализма одновременно зарождалась и в американском концептуальном искусстве 1960-х годов. Творчество таких художников как: Фрэнк Стелла, Сол Левитт, Кеннет Ноланд, Дональд Джадд, Ив Кляйн породило движение Minimal art. В

¹²⁰ Baker K. Minimalism. Art of circumstance. N.Y.: Abbeville press, 1988.

¹²¹ Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 537 с.

¹²² Judd D. "Specific Objects", 1965 //atc.berkeley.edu. University of California, Berkeley.

¹²³ 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.

¹²⁴ Morris R. Notes on sculpture, 1966 г. /URL: <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes>

их произведениях минимализм проявлялся в использовании простых форм, минимального числа элементов, монохромной цветовой палитры и пустого пространства. Акцент делался на создании объекта в пространстве двумерной композиции. Данные принципы очень близки с идеологией представления порядка, где феномен пустого пространства играет ключевую роль. Скульптурные произведения часто создавались из необработанных промышленных материалов, таких как пластик, металл, стекловолокно и окрашивались в однородный цвет. Данный метод создания объектов заключался в концепции их обезличивания. Произведение из необработанного материала таким образом лишалось статуса уникальности и оригинальности по отношению к другим объектам серии. Также индустриальный метод производства гарантировал создание тиража.

Одна из первых выставок минималистов прошла в Музее современного искусства Нью-Йорка в 1959 году под названием «16 американцев». В ней принимали участие Джаспер Джонс, Фрэнк Стелла, Роберт Раушенберг и др. Кураторская концепция выставки заключалась в исключении всего ненужного.¹²⁵ Именно эта мысль стала лозунгом движения минималистов второй половины XX века. Концепция порядка очень схожа с данной идеологией. «Основой создания порядка в концепции мироздания лежит превращение хаотической системы в упорядоченную»¹²⁶. На выставке одними из самых впечатляющих работ были «Черные картины» Фрэнка Стеллы. Художник наносил краской одинаковые, параллельные линии строго под углом 90 градусов друг от друга. Такая математическая точность исполнения работы была характерна для творчества художников минимализма.¹²⁷ Между черными линиями оставались белые полосы полотна, которые при первом взгляде на картину казались нарисованными. Таким образом Стелла поменял местами рисунок и фон, подчеркивая антииллюзорный, минималистичный характер работы.

Констатацией широкого распространения творчества минималистов стала выставка «Первичные структуры», проведенная в 1966 году. Итогами выставки можно считать общественное утверждение минимализма как обособленного движения и употребление терминов «ABC art», «minimal art» по отношению к участникам и их работам. Произведения, представленные на выставке, подчеркивали основные принципы

¹²⁵ Miller, D.C. (ed.), *Sixteen Americans*, New York: Museum of Modern Art, 1959, 96 p., (In English).

¹²⁶ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса // Хрестоматия по философии: Учебное пособие. – М.: Проспект». 1997. – С. 132

¹²⁷ Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // *Terra artis*. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

минимализма: конструктивность и принципиальную простоту. Основными работами являются "Corner Piece" (Угловой элемент) Дональда Джадда, "Untitled (L-Beams)" (Без названия (Л-балки)) Леона Полка Смита и "Untitled (Cube)" (Без названия (Куб)) Роберта Морриса. Все эти объекты были сделаны промышленными методами производства, минимизируя ручной труд художника. Такой подход был очень характерен для минимализма. Авторское начало, как художественная идея произведения, заменялось на высказывание через материалы и конструкцию.¹²⁸ Минимальный труд художника компенсировался привлечением зрителя к процессу трактовки произведения.

Минимализм в графической системе сохраняет принципы и методы выражения формы, перенося объекты на плоскость. Основными принципами все так же являются геометрическая структура, ограниченное количество элементов и свободное пространство листа. Работая с таким минимальным инструментарием компонентов художникам, удавалось создавать ничуть не минимальный эффект. Минимализм, как стиль, сформированный в категориях абсолютной истины, идеи и формы¹²⁹ отрицает всякую декоративность. Принципиально важным для дизайна становится избавления от графического шороха и шума в работах. В типографике главными критериями являются читаемость шрифта, акцент на содержании и контрастность цвета по отношению к фону. Предпочтение отдается геометрическим шрифтам без засечек.

Развитие графики минимализма можно описать на основе журналов и плакатов периода 1960-1970-х годов. Журнал «Typographische Monatsblätter» традиционно относят, к примеру образца швейцарского дизайна, однако нельзя отрицать мировое влияние минимализма. Первые два выпуска «Issue 1», «Issue 2» 1960 года являются примерами классической графики минимализма. Обложка журналов состоит исключительно из типографической композиции, линий и пустого пространства. Феномен свободного пространства лежит в основе идеологии минимализма¹³⁰. Сама концепция пустоты становится важным приемом в работах минималистов. Это может быть как свободное пространство на холсте, окружение объекта, или же само произведение может стать пустым пространством. Ева Гессе, американская художница и скульптор минимализм, утверждала,

¹²⁸ Хэтчер У. Минимализм. Аксиос. – СПб., 2003. – 20 с.

¹²⁹ 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.

¹³⁰ Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

что предметом ее изображения является «ничто» (ориг. «Nothing»). Этот принцип важен и для концепции порядка. Пустота не является лишь отсутствием, а скорее пространством, которое активно используется для организации элементов. Она способствует созданию баланса и фокусирует внимание на ключевом.

Преемственность минималистического стиля проявляется в графике американского журнала «Architectural Forum». Первый выпуск журнала был издан в 1892 году, а последний спустя 132 года – в 1974 году.¹³¹ За свою практически столетнюю историю обложку «Architectural Forum» создавали множество художников и дизайнеров, в их числе Пол Рэнд (обложка для выпуска 1945 года). Этот графический образец является показательным примером влияния течения искусства на стиль оформления. В рамках исследования минимализма важно обратить внимание на дизайн издания второй половины XX века. Свою графическую форму композиция обложки изменила в выпуске 1956 года. До этого на обложке присутствовало много мелкой текстовой информации о содержании и главных темах номера. Графика на обложке выпуска также была довольно хаотичной и содержала множество деталей. Начиная с 1956 года графический стиль издания кардинально меняется на упорядоченный и минималистический. Первым примером издания, полностью соответствующего всем принципам минимализма, является октябрьский выпуск «Architectural Forum» 1958 года, обложку которого разрабатывал Рей Комай. Композиция состоит из прямоугольных элементов и типографики, цветовое решение – монохром. Также стоит отметить наличие пустого пространства, которое создает рамку вокруг элементов.

Минимализм 1960-х – 1970-х годов графически отражает концепцию порядка. Идеологическим базисом минимализма стал объект с его идентификацией идеальной формы и концепта, формирующего содержание¹³². Избавление от всего лишнего и упорядоченность объекта являются принципиальными характеристиками движения. Минимализм, как эстетический подход, стремится к сокращению формы до ее сущности, исключая излишние детали и упрощая композицию. В этом контексте, порядок становится фундаментальным принципом, поскольку каждый элемент дизайна тщательно располагается и организуется в соответствии с его целью и структурой. Таким образом, минимализм и понятие порядка образуют единое целое, где стремление к простоте и упорядоченности определяет визуальную характеристику течения.

¹³¹ Architectural forum: the magazine of building. Johns Hopkins University Libraries. 1892. Retrieved August 20, 2011.

¹³² Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

ГЛАВА 3. ПОРЯДОК И ХАОС КАК ФОРМА ВОСПРИЯТИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В рамках данной главы необходимо провести исследование феномена порядка и хаоса с целью углубленного понимания темы. Понятия указанные выше требуется изучить как в области графического дизайна, так и в различных междисциплинарных областях знаний. Наличие такой разносторонней теоретической базы позволит сформировать полное понимание механизмов создания концепции для авторского печатного издания.

Для того чтобы создать актуальное представление проектной работы, необходимо изучить современную систему существования порядка и хаоса в культуре Нового времени. В процессе исследования также необходимо ясно сформулировать основные графические принципы, которые визуально содействуют в создании порядка и хаоса. Теоретические материалы данной главы опираются на источники из области искусства, философии, математики, биологии и физики. Для феноменов порядка и хаоса характерно наличие исследований в разных областях науки.

3.1. Концепция порядка и хаоса в системе культуры Нового времени

Исследование порядка и хаоса является распространенной темой в культурном ландшафте современной эпохи. Концептуализация порядка и хаоса в рамках культурной системы современности проявляется в различных областях, таких как философия, литература, искусство.

Понятия порядка и хаоса имеют древние корни, восходящие к греческой мифологии, даосизму и герметизму. В греческой мифологии хаос — это изначальная пустота, из

которой возникает порядок. Даосизм представляет собой динамический баланс между инь (ассоциирующимся с хаосом) и ян (ассоциирующимся с порядком), подчеркивая изменчивость и взаимозависимость этих понятий.¹³³ Герметизм, оказавший влияние на систему культуры Нового времени, утверждает, что вселенная — это гармоничное взаимодействие противоположностей, таких как хаос и порядок. Эпоха Возрождения характеризовалась реконструкцией интереса к античным идеалам порядка. Художники и архитекторы, такие как Леонардо да Винчи и Микеланджело, стремились к воплощению идеального порядка в своих произведениях, используя пропорции и математические принципы.¹³⁴ В период эпохи Просвещения понятие порядка приобрело научное измерение. Исследования Исаака Ньютона и других ученых способствовали пониманию вселенной как системы, подчиненной законам физики и математики. Это время также породило идеи о социальном порядке, основанные на рациональности и праве.

На всем протяжении истории понятие порядка трансформировалось, приобретая новые очертания и условности, понятие хаоса же, практически на протяжении всего исторического отрезка означало иррациональность и случайность. Художники и писатели, использовали хаос как средство для выражения сложных и фрагментированных аспектов человеческого опыта. Концепции порядка и хаоса прошли долгий путь развития, отражая изменения в мировоззрении и культурных парадигмах человечества. От мифологических представлений древних цивилизаций до сложных философских и художественных систем нового времени, эти понятия составляют основу мировоззренческого опыта.

Порядок и хаос в системе культуры Нового времени проявляются через различные формы институционализации и систематизации. Современные культурные институции играют важную роль в поддержании структурированного подхода к созданию и распространению искусства. Кураторские проекты и художественные биеннале, в частности Венецианская биеннале, «Documenta», создают платформы для упорядоченного представления и осмысления актуальных художественных тенденций.¹³⁵ Понятия порядка и хаоса в художественной культуре Нового времени выражается через разнообразие стилей, техник и медиа, которые художники используют для самовыражения. Появление цифровых

¹³³ Бондаренко Ю. Я. Этика парадоксов [: очерк этики и философии даосизма]. — М.: Знание, [1992]. — 62, [1] с. — ISBN 5-07-002544-9.

¹³⁴ Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы. — М.: Прогресс, 1986 г.

¹³⁵ Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*. New York, N.Y.: Phaidon Press, ISBN 978-0714864952

технологий и интернет-культуры существенно расширило возможности творческой деятельности, создавая новые формы искусства, такие как цифровое искусство, виртуальная реальность и NFT.

3.2. Идея хаоса и его идеологическая программа: философия, (математика, биология)

В динамике мира, который нас окружает, присутствует бесконечное взаимодействие между порядком и хаосом. Эти два понятия, порядок и хаос, играют ключевую роль не только в физических явлениях, но и в философских размышлениях о природе вселенной. Движение к порядку, с одной стороны, и стремление к хаосу, с другой, оказываются неотъемлемыми частями эволюции и самоорганизации.¹³⁶ Явления порядка и хаоса можно рассматривать как отражение объективной действительности. Эти явления одного порядка, отличающиеся разным проявлением себя и обладающие разными качествами. Данные понятия связаны друг с другом, без одного проявление не может быть другого.

Порядок представляет собой состояние системы, характеризующееся определенной структурой, закономерностью и организацией. В философии, концепция порядка часто связывается с идеей гармонии и стабильности, где элементы системы располагаются в определенном, предсказуемом образе, их взаимодействие подчинено определенным правилам и законам.¹³⁷ Процесс становления порядка и хаоса обсуждается в работе Пруста (1987) "Хаос: создание порядка". Пруст обращается к концепции хаоса как динамического состояния системы, характеризующегося чувствительностью к начальным условиям и непредсказуемым поведением.¹³⁸ Однако, вместо того чтобы рассматривать хаос как абсолютное отсутствие порядка, Пруст выделяет его роль в процессе эмерджентности и формирования новых структур. Он приводит примеры из различных областей, начиная от физики и химии, и заканчивая биологией и социальными науками, чтобы показать, как хаос может способствовать появлению порядка и организации в системе. Обсуждаются феномены самоорганизации, в которых локальные взаимодействия приводят к глобальным

¹³⁶ Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998 [1969]

¹³⁷ Овшинов. А. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5

¹³⁸ Пруст, М. «Хаос: создание порядка» // Пер. Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2020 г.

упорядоченным структурам. Пруст также подчеркивает важность понимания роли случайности и шума в динамике систем, отмечая, что иногда небольшие колебания могут привести к качественно новым результатам, формируя новые устойчивые состояния.¹³⁹

Понятие порядка также тесно связано с термодинамикой и концепцией энтропии, введенной Клодом Шенноном (1948г.). Согласно второму закону термодинамики, энтропия изолированной системы всегда стремится к увеличению, что приводит к увеличению хаоса. Однако, порядок может возникать и поддерживаться за счет энергии и информации, направленной на организацию системы.¹⁴⁰

Хаос представляет собой состояние системы, характеризующееся случайностью, неопределенностью и отсутствием явного порядка. В работе Лоренца (1963г.) "Детерминированный нерегулярный хаос" подчеркивается, что некоторые детерминированные системы могут проявлять хаотическое поведение, даже несмотря на наличие строгих законов, правящих их динамику. Лоренц показал, что даже в абсолютно детерминированных системах могут возникать непредсказуемые паттерны поведения. Это вызывает вопросы о природе детерминизма и свободной воли, о границах познания и предсказуемости.¹⁴¹ Открытие детерминированного хаоса также поднимает фундаментальные вопросы о природе времени и причинности. Каким объяснить нелинейные эффекты, нарушающие причинно-следственные связи, и как понять неустойчивость и непредсказуемость в детерминированных системах.

Хаос играет важную роль в самоорганизации систем, способствуя возникновению новых структур и форм организации. В работе Д. Глэнна (2009) "Хаос и самоорганизация в биологии" обсуждается роль хаоса в эволюции живых организмов и формировании сложных биологических систем.¹⁴² Глэнн рассматривает хаос как источник новизны и разнообразия в мире биологии. Это позволяет размышлять о природе изменчивости и неопределенности в эволюционных процессах.

Философский анализ порядка и хаоса позволяет увидеть в них не только противоположности, но и взаимосвязанные состояния реальности. Философы, такие как

¹³⁹ Пруст, М. «Хаос: создание порядка» // Пер. Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2020 г.

¹⁴⁰ Шеннон, К. «Mathematical Theory of Communication» (англ.) // Bell System Technical Journal[en]: журнал. — 1948. — Vol. 27. — P. 379—423.

¹⁴¹ Лоренц, Э. «Deterministic Nonperiodic Flow» (англ.) // Journal of the atmospheric sciences[en]: журнал. — 1963. — Vol. 20. — P. 130—141.

¹⁴² Glenn, D. Chaos and self-organization in biology// Cambridge: Cambridge univ. press, 2009г.

Ницше и Кант, рассматривали вопрос о природе порядка и хаоса с различных точек зрения, подчеркивая их важность для понимания мира и человеческого бытия.

Например, в работе Канта "Критика чистого разума", написанной в 1781 году, обсуждается роль категорий порядка в структурировании нашего опыта и познания мира, в то время как в философии Ницше поднимается вопрос о необходимости хаоса и разрушения как предпосылок для возникновения нового порядка и творческого развития.

Одним из центральных аспектов работы "Критика чистого разума" является рассмотрение понятий порядка и хаоса в контексте познания и организации знаний. Иммануил Кант выдвигает теорию о том, что разум функционирует посредством категорий и форм чувственного восприятия, которые позволяют структурировать и организовывать представление о мире. «Порядок – это неотъемлемая характеристика разума, обеспечивающая систематизацию знаний и понимание закономерностей мира».¹⁴³ Кант также подчеркивает важность диалектического единства порядка и хаоса. Он отмечает, что «именно во взаимодействии этих противоположностей заключается источник новых знаний и истинного понимания».¹⁴⁴ Хаос может привести к расширению границ нашего познания и созданию новых смыслов, а порядок помогает нам структурировать и осмысливать полученные знания.

Понятия порядка и хаоса в работе Канта имеют глубокие философские и эпистемологические последствия. Порядок представляет собой основу знания и понимания мира, в то время как признание возможностей хаоса напоминает о границах познания и о необходимости скромности в утверждениях о мире.

В противовес доводам Канта выступает Ницше. В научном труде "Пролог к 'Так говорил Заратустра'" представляет революционные идеи о природе человеческого существования, морали и мировоззрении. В произведении представлены размышления о роли хаоса и порядка в жизни индивида и общества. Ницше описывает хаос как состояние разрушения, сомнения и неопределенности, которое может охватить человека в процессе его духовного развития. Хаос представляется Ницше как необходимое условие для возникновения нового порядка и творчества.¹⁴⁵

¹⁴³ Кант И. «Критика чистого разума»// Пер. с нем. Н. Лосского, М.: Мысль, 1994.- 591, с. ISBN 5-244-00737-8

¹⁴⁴ Кант И. «Критика чистого разума»// Пер. с нем. Н. Лосского, М.: Мысль, 1994.- 591, с. ISBN 5-244-00737-8

¹⁴⁵ Ницше Ф. "Пролог к 'Так говорил Заратустра'" /Книга для всех и ни для кого// Перевод В.В. Рынкевича под редакцией И.В. Розовой/ М.: "Интербук", 1990

Говоря о платоновской концепции мироустройства необходимо обратиться к философии числа. В философии Платона "единица" и "двоица" играют важную роль, особенно в контексте его теории чисел и метафизики.¹⁴⁶ Единица у Платона символизирует единство и неделимость и представляет собой начало всего сущего. В платоновской философской системе единица связана с идеями или формами, которые являются неизменными и совершенными прообразами всего сущего в материальном мире. В теории идеальных чисел единица также может олицетворять порядок. Двоица у Платона предполагает множественность вариантов и деление и представляет собой принцип различия. В контексте платоновской философии, случайность двоицы порождает материальный изменчивый мир, который состоит из множественности. Она также может олицетворять взаимодействие и противопоставление ключевых понятий, таких как добро и зло, свет и тьма, порядок и хаос.

Изучая философские и научные работы по заданной теме, можно выявить определенную систему смыслов для дизайн графической системы. Многие графические принципы построены на приеме контраста отсылают нас к понятиям хаоса и порядка. По большей части можно сказать, что при создании графики используются приемы бессознательной и сознательной работы. В творческом процессе понятие хаоса происходит из неопределенного состояния вещей, понятие порядка же, в противовес ему, определяется четким, отрегулированным алгоритмом работы.¹⁴⁷

3.3. Порядок и хаос как идея и концепция в графическом дизайне

Случайность и линейная природа феномена хаоса и порядка является формообразующей для многих принципов. Благодаря универсальному инструменту дизайна появляется возможность выражения сложных философских понятий простым языком графики. Теоретические источники, описывающие новые концепции искусства, всегда обретали свою форму в художественных произведениях авторов. Главной ролью дизайнера в задаче такого рода становится перевод. Графический перевод позволяет

¹⁴⁶ Никулин Д.В. Единица и двоица. /История философии. Запад-Россия-Восток. Книга первая. Философия древности и средневековья. – М.:Греко-латинский кабинет, 1995 - с.213-216

¹⁴⁷ Овшинов А. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5

дизайнеру интерпретировать собственное понимание темы. О данной проблематике рассуждал немецкий философ и теоретик Вальтер Беньямин в эссе «Задачи переводчика».¹⁴⁸ В рамках его концепции перевод был бы невозможен если бы его глубинной сущностью было бы стремление к схожести с оригиналом. Для раскрытия темы графическим языком интерпретации недостаточно, перевод требует более сложного отношения к оригиналу. Оригиналом в контексте исследования является уже накопленный теоретический базис о понятиях порядка и хаоса. Перевод на язык графики должен выражаться не столько точностью интерпретируемого, сколько ощущением понимания представленных понятий.

Рассматривая формирование принципов современного графического дизайна, можно выделить то, как теоретики дизайна и искусства старались установить правила и законы композиции, типографики и цветовой гаммы. Однако последующее поколение художников и дизайнеров постмодернистского направления отвергло эти нормы, выдвигая принцип свободы как в искусстве, так и в графическом дизайне.¹⁴⁹ Это противостояние двух подходов определило дальнейшее развитие искусства в целом. Модернисты стремились к порядку, создавая нормы художественной формы, ориентированной на разум. В то время как постмодернисты, пришедшие после них, отвергали эти правила, предпочитая хаос и спонтанность. Подход постмодернизма выдвигал чувственное, иррациональное и случайное в качестве основы искусства и дизайна, заменяя рациональность на вдохновение. Таким образом, одна художественная модель сменяла другую, но это не означает полного отвержения предыдущей.

Раскрытие новых форм в искусстве сподвигло многих научных теоретиков, в частности Яна Чихольда, Йозефа Мюллера-Брокмана¹⁵⁰, Иоганнеса Иттена¹⁵¹, Эмиля Рудера¹⁵² к описанию формирующихся новых принципов дизайна. Понятия порядка и хаоса проявляются через разнообразные формы и течения в искусстве. Эти два принципа

¹⁴⁸ Беньямин В. Задача переводчика / пер. с нем. И. Алексеевой // Маски времени. Эссе о культуре и литературе / сост. А. Белобратов. СПб.: Symposium, 2004. С. 27–46.

¹⁴⁹ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005

¹⁵⁰ Müller-Brockmann, J., Grid Systems in Graphic Design; Raster Systeme Fur Die Visuelle Gestaltung, Niederteufen: Arthur Niggli, 1981, 176 p.

¹⁵¹ Иттен И. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000.

¹⁵² Ruder E., Typographie; ein Gestaltungslehrbuch. Typography; a Manual of Design, New York: Hastings House, 1967, 273 p., (In German).

определяют характер окружающего мира, являются ключевыми для творческого процесса и развития дизайна.

Графический дизайн является искусством организации визуальных элементов для передачи определенного сообщения или создания эстетического впечатления.¹⁵³ В процессе создания произведения дизайнеры сталкиваются с вызовом балансирования между порядком и хаосом - двумя фундаментальными понятиями, определяющими структуру и визуальную гармонию композиции.¹⁵⁴

Порядок в графическом дизайне выражается в четкости, структуре и организации элементов. Инструментами создания упорядоченности является использование сеток¹⁵⁵, выравнивание текста и изображений, использование последовательности иерархии информации. Правильное применение принципов порядка помогает сделать дизайн легким для восприятия и понимания.

Хаос в графическом представлении проявляется в нестандартных композициях, разрывах в сетке, игре с пропорциями и цветовыми сочетаниями, изменением исходных пропорций текста. Данные приемы создают эмоциональное воздействие и являются методом создания сложных композиций. Однако, излишний хаос может привести к путанице и затруднить восприятие информации.

Ключевым аспектом графического дизайна является точность и нахождение баланса между порядком и хаосом. Это требует соблюдение пропорций и понимание задач дизайна. Использование порядка для обеспечения структуры и понимания, а также введение хаоса для выразительности композиции – это основные стратегии применения данных понятий в идеях и концепциях в графическом дизайне.

Конкретные правила композиции в понятии дизайна являются лишь частными случаями универсальных принципов. Чистый белый лист можно трактовать как нереализованную возможность, первичный хаос, взаимодействие с которым может привести к непредсказуемому результату. Восточная философия рассматривает пространство чистого листа с бесконечной вселенной, порождающей множество форм из

¹⁵³ Fiell C. and Fiell P. Contemporary Graphic Design. Taschen Publishers, 2008. ISBN 978-3-8228-5269-9

¹⁵⁴ Овшинов А. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5

¹⁵⁵ Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / пер. Л. Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева, 2011.

единого.¹⁵⁶ Изменение пространство листа является обязательным условием возникновения дизайна. Однако художник не может просто создать что-то из ничего. Для создания гармоничного произведения необходимо понимание плана устройства плоскости и использование модульной сетки, которая обеспечивает гармонию пропорций. Геометризация пространства, или "логос" дизайна¹⁵⁷, структурирует элементы и объединяет все в организованное целое. Даже случайные элементы воспринимаются как часть плана, который скрыт за поверхностью. Зритель может не замечать геометрических построений, но он понимает, что всё подчинено незримому геометрическому плану, который раскрывается через пропорцию и гармонию. Одним из примеров в котором композиционная организация текста достигается средствами графического дизайна, является печатное издание Эдварда Тафти (Edward Tufte) "The Visual Display of Quantitative Information".¹⁵⁸ В этой книге графический дизайн используется не только для представления данных, но и для создания структурированной компоновки текста. Книга создана таким образом, что слова и изображения дополняют друг друга. Каждая глава имеет четкую структуру с заголовками, подзаголовками и боковыми панелями, облегчающими навигацию. В книге присутствуют многочисленные иллюстрации, схемы и диаграммы, которые помогают визуализировать описываемые события и пространство. Эти элементы интегрированы в текст таким образом, что становятся неотъемлемой частью повествования, дополняя и обогащая его. Основной текст повествования переплетается с многочисленными сносками, примечаниями и комментариями, создавая ощущение многослойности и глубины.

Феномен скрытой упорядоченности позволяет воспринимать произведение как «проявление прекрасного». Эстетика порядка всегда кажется проявлением точности и законов геометрии и математики. Человек, осознавая свою гармонию, притягивается порядком, чувствуя в этом свое собственное родство. Для него феномен упорядоченности становится связанным с эстетическим идеалом и создает предсказуемость произведения.

¹⁵⁶ Лепехов С. Ю. Сознание и его «пустота» в восточной философии // Вестник БНЦ СО РАН. 2014. № 3 (15). С. 147—159.

¹⁵⁷ Розенсон И. А. Основы теории дизайна: Учебник для вузов. – СПб.: Питер Пресс, 2013. – 256 с.

¹⁵⁸ Tufte, E. (2001) [1983], *The Visual Display of Quantitative Information* (2nd ed.), Cheshire, CT: Graphics Press, ISBN 0-9613921-4-2.

Феномен знака в графическом дизайне также подчинен принципам порядка.¹⁵⁹ Скрытый математический порядок придает знаку целостность и самодостаточность. Хотя у дизайнеров есть свой авторский подход, геометрические принципы проектирования остаются традиционным каноном. Порядок дополняет эстетику дизайна чувством вечного, неизблемого правила и выступает как высший универсальный принцип, гармонизирующий все элементы.

Порядок не может существовать без хаоса, ведь для обозначения критериев упорядоченного необходимо сопоставить их с критериями хаотичного. Одно существует только на контрасте другого. В графической культуре постмодернистов происходит замена понятий порядка и хаос. Хаос начинает представлять новый порядок, на первый план выходит случайность и творческий эксперимент. В динамических системах, хаос проявляется через экспоненциальное увеличение малых возмущений, что ведет к сложности и непредсказуемости.¹⁶⁰ Энтропия в этом контексте служит индикатором уровня хаоса. Высокая энтропия указывает на большую степень беспорядка и непредсказуемости в системе. Энтропия и хаос тесно связаны: энтропия не только измеряет беспорядок, но и помогает понять и предсказать поведение хаотических систем.

В контексте графического дизайна эстетика порядка основана на разумном понимании, а хаоса на чувственном восприятии. В рамках философии дизайна можно говорить о взаимодействии рационального и иррационального. Эти противоположности, будучи антитезой, дополняют друг друга, что приводит к гармоничному сосуществованию в современном дизайне. Дизайнер, руководствуясь принципом хаоса и порядка создает новую форму в своем произведении. Данные понятия могут сосуществовать как в одном произведении, так и проявляться по отдельности, символизируя контраст двух противоположностей. Таким образом, творец, в лице дизайнера, вдохновляется этими общими принципами и придает им форму через свое творчество.

¹⁵⁹ Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. / Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15., 2016, вып. 1. С. 4-33.

¹⁶⁰ Анищенко В.С., Вадивасова Т.Е., Астахов В.В. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем. Саратов, 1999

ГЛАВА 4. ОПИСАНИЕ ПРОЕКТА

Актуальность изучения темы порядка и хаоса определяется ее отражением важных аспектов жизни и природы человека. Данная проблематика всегда будет привлекать внимание и становиться объектом исследований в философии, науке искусстве из-за своей неоднозначности. Исследование порядка и хаоса имеет принципиальное значение для понимания основных принципов организации и функционирования различных систем, в том числе и графических.

В рамках данной главы изложены основные этапы работы над практической частью проекта. Дипломная работа посвящена графическому исследованию порядка и хаоса на примере авторского печатного издания. Важной составляющей проекта является теоретическое исследование, которое позволяет установить связь между существующими знаниями и предполагаемыми результатами, обеспечивая основу для анализа и интерпретации данных. В ходе проведения исследования были сделаны выводы, которые внесли значительный вклад в развитие концепции при работе над созданием печатного издания на тему хаоса и порядка.

4.1. Общие положения

Основная **цель проектной части работы** заключается в графическом исследовании феномена порядка и хаоса. Данный метод подразумевает перевод накопленной информации

о порядке и хаосе в графическую форму, с помощью которой возможно будет получить представление об этих понятиях через визуальные образы.

В рамках проектной части также была поставлена цель показать максимальный контраст в двух понятиях по средствам использования графических приемов.

Задачи данного проекта можно поделить на исследовательские и прикладные. В прикладной части были поставлены следующие задачи:

- создать авторскую графику для выражения системы порядка и хаоса;
- представить визуальными формами концепцию порядка и хаоса, которая присутствует как в графическом дизайне, так и в аналитической системе;
- создать типографическую форму для выражения графической идеи;
- создать печатное издание;

Методика работы над проектом основана на использовании комплексного подхода при изучении визуальной системы графических школ XX века. В ходе данной работы были собраны и проанализированы исследовательские и графические материалы, что позволило выявить стилистические особенности в дизайне. А также поставить проблемы и сформировать актуальные решения для разработки графических принципов авторского печатного издания.

Для создания проектной части необходимо было исследовать искусство XX века. Принципиально важным методом анализа развития искусства стал поиск порядка и хаоса в каждом направлении. Такой метод позволил разделить направления по четкому критерию упорядоченного или хаотичного стиля. Для формирования стиля издания важным стало изучение графических образцов XX века. Именно это визуальное исследование позволило выявить способы создания упорядоченных и хаотичных композиций.

Разработка исследовательской работы о порядке и хаосе в графическом представлении - **актуальная задача** в современном аналитическом пространстве. За последние годы в академической среде вышли исследования, связанные с проблематикой хаоса и порядка. Среди них: Kappraff J. «Complexity and Chaos Theory in Art» (2019 г.)¹⁶¹, Васильева Е. «Фотография и внелогическая форма» (2019 г.)¹⁶². Следует обратить

¹⁶¹ Kappraff J. «Complexity and Chaos Theory in Art» / New Jersey Institute of Technology Newark, NJ 07102// In book: On Art and Science, 2019 г.

¹⁶² Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019 г.

внимание, что исследования в этой области появляются в области философии, теории искусства, теории фотографии, биологии. Кроме того, тема порядка и хаоса является важным направлением в развитии графической системы. В качестве примера можно привести выставки и работы художников. В их числе групповой выставочный проект «Chaos & Order» в Вижнежам, Бельгия (2022 г.)¹⁶³ и выставка «Порядок и хаос» в Муниципальной галерее «Арсенал» в Познани, Польша (2018 г.)¹⁶⁴.

Несмотря на достаточное количество художественных исследований, все еще существует значительный потенциал для изучения этой проблематики. Философские концепции порядка и хаоса, уходящие корнями в древние времена, продолжают вызывать интерес и требуют структурирования информации для полноценного анализа темы. Проектная часть работы позволит выразить понятия порядка и хаоса через приемы графического дизайна – графику и типографику.

В данной работе рассматриваются темы порядка и хаоса в контексте графического дизайна. **Новизна проектной части** заключается в использовании типографических и графических приемов для представления понятий порядка и хаоса. В контексте проекта было решено условно поделить графику на хаотичный прием, а типографику на упорядоченный. Однако, даже в тексты издания внесен хаос по средствам использования анаграмм.

Проект также отличается комбинированием теоретических исследований с практическим применением, представленным в виде графических средств. В результате исследования проведен анализ обширных академических источников и теоретических работ по теме порядка и хаоса, что сформировало концептуальную основу для практической части исследования.

Возможность практического применения. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в дальнейших теоретических исследованиях системы порядка и хаоса. Этот материал может быть включен в аналитические и академические публикации, а также использован на научных конференциях по данной

¹⁶³ Сайт группового выставочного проекта «Chaos & Order», Wijnegem, 2022 г.

Электронный ресурс. URL: <https://www.axel-vervoordt.com/antiquaire/exhibitions/group-exhibition-chaos-order>

¹⁶⁴ Муниципальная галерея «Арсенал» в Познани, Польша. Arsenal art. Электронный ресурс. URL: <https://arsenal.art.pl/en/exhibition/aurora-2/>

тематике. Графические компоненты практической части работы могут быть применены в выставочных проектах, а разработанная графическая система может быть использована для создания других графических работ.

Отдельные приемы, разработанные в рамках печатного издания, могут использоваться как пример композиционного оформления пространства листа. Порядок и хаос являются графической основой для создания абстрактной композиции, поэтому разработанные методы могут быть использованы не только в рамках представления понятий, но и при создании произведения графического дизайна.

Состав проекта. Данная работа состоит из двух основных частей: теоретической диссертации и проектной разработки. Теоретический раздел включает в себя: четыре главы, введение, заключение, список литературы и три приложения. В теоретическом разделе, помимо базового исследования основных направлений графического дизайна XX века, проведено исследование феноменов порядка и хаоса. Понятия рассмотрены с научной, философской и прикладной точки зрения. Практическая часть состоит из авторского печатного издания с графикой на тему порядка и хаоса.

Описание проекта

Изучение и представление феноменов порядка и хаоса является важной и актуальной темой. Современные исследования в этой области должны расширять информацию о понятиях в разных областях науки.

Разработка проекта представляет собой комплексное изучение феномена порядка и хаоса. В теоретической части важно было выявить стилистические принципы в каждом из выбранных для анализа течений XX века. Понятия порядка и хаоса являются постоянными источниками вдохновения для художников и «основополагающими принципами всего».¹⁶⁵ Именно поэтому возможно было рассмотреть примеры их проявления в разных областях искусства. Важно понимать, что исследование течения XX века только в рамках одного понятия не совсем верно, так как сам феномен порядка и хаоса представляет их неразрывную связь. Однако в исследовательской части искусства речь скорее идет о возникновении направления в противовес чему-то. К примеру, минимализм, который считается проявлением чистого порядка, возник как реакция на абстрактный экспрессионизм. Таким образом хаос порождает порядок и наоборот. Этим обосновано

¹⁶⁵ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса // Хрестоматия по философии: Учебное пособие. – М.: Проспект». 1997. – С. 153-271.

разделение понятий в рамках одного направления. Безусловно, если брать в пример все тот же минимализм, в работах художников обнаружить хаос. Тем не менее рамки исследования не предполагают детального изучения каждого течения искусства XX века. Поэтому направления поделено по категориям основываясь на общих стилистических приемах.

Проектная часть представляет комплексную графическую систему и ориентирована на создание унифицированного графического подхода, обеспечивающего единообразие стиля. Визуальное единство проекта свидетельствует о его концептуальной завершенности.

Целевую аудиторию проекта можно разделить на две категории. Первой являются представители научного сообщества: ученые, академические исследователи, аспиранты и студенты, которые специализируются в области философии, математики, физики, биологии, социологии, искусства и др. Вторую категорию составляют практикующие специалисты в области дизайна, которым проект будет интересен с точки зрения исследования искусства и применения теоретических знаний на практике. Также небольшой процент целевой аудитории занимает широкая общественность и массовый зритель.

Основным мотивом создания проекта является личный интерес к философским проблемам порядка и хаоса. Актуальность и «вечность» проблематики данной темы позволяет вести исследование на основе огромной междисциплинарной культурной базы.

При разработке данного проекта использовались актуальные графические инструменты и дизайн-системы. Многообразие технических инструментов способствовало достижению разнообразных визуальных эффектов. В ходе работы над проектом были задействованы современные технические и цифровые приложения. В частности, был использован целый ряд компьютерных программ. Среди них – такие как Adobe Illustrator CC, Adobe Photoshop CC, Adobe InDesign CC, Figma.

4.2. Процесс разработки проекта

Разработка проекта началась с изучения аналогов и подборки референсов. В ходе исследования было выявлено, что большинство работ на тему порядка и хаоса представлены в мультимедийном виде. Ключевые из них это: моушн-дизайн графика фестиваля для бренда Spatial и работы японского визуального и звукового художника Рёдзи

Икеды.¹⁶⁶ Также было найдено множество выставок живописных абстрактных работ, выражавших тему порядка и хаоса.¹⁶⁷

В процессе написания теоретического исследования появилась концепция создания авторской книги, содержащей в себе тематическую графику. Первым этапом работы было создание абстрактных графических листов. Их условно можно поделить на упорядоченные и хаотические. В процессе разработки некоторых из них использовались реальные линейные и нелинейные математические модели, фрактальные модели и аттракторы. Также для создания графики были использованы комбинации различных геометрических фигур и типографики. Изначально авторское печатное издание на тему исследования предполагало наличие только графики на страницах, но такой подход не удовлетворял конечной цели – получение зрителем представления о понятиях порядке и хаосе. Безусловно графика позволяла размышлять над темой и давала представление о проблематике, но только минимальное. Исходя из этого было решено дополнить книжку предложениями-анаграммами с высказываниями о хаосе и порядке.

Анаграммой (от греч. *ανα-* «пере» + *γράμμα* «буква») чаще всего называют литературный прием, игра букв в котором заключается в перестановке звуков таким образом, чтобы получалось новое слово. Анаграммой также можно считать любое изменение букв в слове.¹⁶⁸ Особенностью анаграммы является то, что при быстром прочтении переставленных букв в предложении фраза читается легко и просто. Это объясняется возможностью восприятия смысла слова целиком, независимо от порядка букв. Впервые данный феномен был описан в диссертации по исследованию механизмов

¹⁶⁶ Фестиваль Spatial Sound. Электронный ресурс. URL: <https://mallandrich.com/SPATIAL> , Работы японского визуального художника Ryoji Ikeda. Электронный ресурс. URL: <https://www.ryojiikeda.com>

¹⁶⁷ Сайт группового выставочного проекта «Chaos & Order», Wijnegem, 2022 г. URL: <https://www.axel-vervoordt.com/antiquaire/exhibitions/group-exhibition-chaos-order>, Carnegie Museum of Art. Visions of Order and Chaos: The Enlightened Eye. Heinz Galleries Mar. 3–June 24, 2018. Электронный ресурс. URL: <https://carnegieart.org/exhibition/visions-of-order-and-chaos/> , Richard Taittinger Gallery. Exhibition Order in Chaos. Jacky Tsai, June 25 - July 23, 2022. Электронный ресурс. URL: <https://richardtaittinger.com/exhibition/order-in-chaos/> ,

¹⁶⁸ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 28-е изд. перераб. — М.: Мир и образование, 2014. — 1376 с.

чтения Грэхема Ролинсона в 1976 году.¹⁶⁹ В области психологии это явление исследовал Джонатан Грейнджер, старший научный сотрудник CNRS, университета Экс-Марсель. Он относил феномен анаграммы к «эффектам чтения» среди которых выделяют: эффект относительного положения, эффект края и перемещенных букв.¹⁷⁰ Среди исследований проблемы механизмов чтения можно выделить статью «Towards a universal model of reading» профессора университета «Hebrew University» Рэма Фроста.¹⁷¹ Он охарактеризовал подобный эффект перемещенных букв «парадигматическим сдвигом». Также он предложил выдвинуть ограничения, которым должны удовлетворять модели чтения: универсальность и лингвистическое правдоподобие. Это означало, что перемещение букв не могло происходить произвольно, а должно было подчиняться правилам фонологии, морфологии и орфографии.

Прием анаграммы в исследовании обоснован рамками самой темы. В проектной части работы, он наравне с графикой, создает хаос в упорядоченной системе предложения. Причем этот хаос считывается не сразу.

При создании проектной работы большое внимание было уделено графическим образцам XX века. Эти примеры послужили визуальной опорой для понимания приемов создания композиции. Также в результате анализа были созданы шаблоны для разработки собственной графики.

Авторское издание предполагает большой формат. Размер одной полосы составляет 400 x 277 мм.

¹⁶⁹ Rawlinson G. «The significance of letter position in word recognition» //Thesis, Dissertation/ University of Nottingham, 1976 г.

¹⁷⁰ Grainger, J., Ziegler, J. C. A dual-route approach to orthographic processing [Текст] / J. Grainger, J. C. Ziegler // *Frontiers in Psychology. Language Sciences*. – 2011. – Vol. 2 (54). – Pp. 1–13.

¹⁷¹ Frost, R. Towards a universal model of reading. Электронный ресурс / R. Frost // *Behavioral and Brain Sciences*. – Электрон. журн. –2012. – Vol. 35.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена графическому исследованию порядка и хаоса на примере авторского печатного издания.

Проект состоит из двух разделов. В теоретической части рассматривались основные течения искусства XX века. Принципиально важным методом анализа развития искусства стал поиск порядка и хаоса в каждом направлении. Такой метод позволил разделить направления по четкому критерию упорядоченного или хаотичного стиля. Также феномен порядка и хаоса был рассмотрен через междисциплинарные понятия философии, математики и биологии. Итогом практической части работы стало авторское издание с графикой, посвященной порядку и хаосу. Для формирования стиля издания важным стало изучение графических образцов XX века. Именно это визуальное исследование позволило выявить способы создания упорядоченных и хаотичных композиций.

Важным для данной работы стал поиск высказываний о явлениях хаоса и порядка. Научные и философские изречения стали текстовой базой для практической части. С помощью типографических приемов удалось создать композиции на каждом развороте авторского печатного издания, которые раскрывают суть высказываний и передают графическое понимание философских понятий.

Целью проектной части работы стала разработка авторского печатного издания с графическим исследованием порядка и хаоса. Целью теоретического исследования являлось изучение основных направлений искусства XX века и междисциплинарных научных трудов, которые позволили рассмотреть понятия порядка и хаоса с точки зрения разных дисциплин.

Исследование порядка и хаоса, как теоретическое, так и практическое, позволило освоить приемы, которые возможно будет использовать в дальнейшей работе над графическими композициями. Данные приемы являются универсальными, так как на основе синтеза порядка и хаоса или отдельном представлении этих понятий строится создание графики и типографики.

В рамках данной работы был реализован целый ряд содержательных и прикладных задач. В исследовательской части реализованы следующие общесистемные задачи:

- проанализированы визуальные системы графических стилей и дизайн-школ XX века;
- рассмотрены основные образцы графического дизайна XX века;
- изучены понятия порядка и хаоса в разных отраслях науки;
- проанализирована графическая система художественных направлений, способная представить порядок и хаос;

В ходе проектной части реализованы следующие задачи прикладного характера:

- разработаны основные графические элементы;
- создана авторская графика для выражения системы порядка и хаоса;
- представлена визуальными формами концепция порядка и хаоса;
- создана типографическую форму для выражения графической идеи;
- разработано печатное издание;

Одной из задач проектной части было создание типографической формы для выражения идеи. Для реализации этой задачи был выбран прием анаграммы. Буквы в предложении произвольно менялись местами, сохраняя смысловую логику фразы.

Актуальность данной работы обоснована востребованностью осмысления темы порядка и хаоса в интернациональном аналитическом пространстве. На сегодняшний момент данная тема изучена недостаточно существенно. Существуют значительные пробелы в изучении понятий порядка и хаоса. Данная проблематика крайне фрагментарно исследована в графическом представлении несмотря на то, что философские понятия порядка и хаоса отсылают нас к онтологическим проблемам, существовавшим еще с древних времен. Существует необходимость в структурировании информации по этой теме. Актуальность изучения порядка и хаоса обусловлено и тем, что важность этой темы определяется отражением ключевых аспектов жизни и природы человека. Данная проблематика всегда будет привлекать внимание и становиться объектом исследований в философии, науке искусстве из-за своей неоднозначности.

Критерий новизны исследований проекта определяется интердисциплинарностью: модели, разработанные в области математики, философии, биологии, объединяются и адаптируются к системе графического дизайна. Это позволяет активно использовать знания и методы из различных областей в едином пространстве и изучить взаимодействие феноменов порядка и хаоса в различных системах.

Проект также отличается комбинированием теоретических исследований с практическим применением, представленным в виде графических средств. В результате исследования проведен анализ обширных академических источников и теоретических работ по теме порядка и хаоса, что сформировало концептуальную основу для практической части исследования.

В первой части исследования были рассмотрены основные художественные течения и направления XX века для составления представления о развитии графической системы. Кроме этого, рассмотрены основные концепции порядка и хаоса, которые широко исследуются в современном академическом пространстве. В первых двух главах проведен анализ хронологического процесса развития главных стилевых направлений в дизайне, выявлены изобразительные принципы работы. В третьей главе перечислены труды и монографии, посвященные исследованию философских и научных понятий по теме хаоса и порядка

В рамках данного аналитического проекта были рассмотрены основные группы работ:

–источники на русском и английском языке, посвященные проблематике графического дизайна: Кандинский В. «К вопросу о форме», Мюллер-Брокманн Й. «Модульные системы в графическом дизайне», Рудер Э. «Типографика», Рэнд, П. «Дизайн: форма и хаос», Ян Чихольд Я. «Новая типографика. Руководство для современного дизайнера», Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI, Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar.¹⁷²

¹⁷² Кандинский В. «К вопросу о форме» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 212; Мюллер-Брокмани Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для графических дизайнеров, типографов и оформителей выставок. — М.: ИЗДАЛ 2014; Рудер Э. Типографика. М.: Аронов, 2017; Рэнд, Пол. Дизайн: форма и хаос. Пер. с англ. И. Фоканова, М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2021&; Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / пер. Л.Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева, 2011; Bill M. Schönheit aus Funktion und als

–исследования авторов, искусствоведов, изучающие художественные принципы развития дизайна и дизайн-школ XX-XXI веков: Meggs P. «History of Graphic Design», Hollis R. «Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style», Durozoi G. «History of the Surrealist Movement». ¹⁷³

– исследования и статьи теоретической базы представляют работы: Фремpton К. «Баухауз: эволюция идеи», Васильева Е.В. «Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века», Васильева Е. «Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента», Васильева Е. «Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа», Caws M. «Surrealist Painters and Poets», Рихтер Х. «Дада – искусство и антиискусство»,¹⁷⁴

–труды и монографии, посвященные исследованию философских и научных понятий по теме хаоса и порядка: И. Кант «Критика чистого разума», Васильева Е.В. «Фотография и внелогическая форма», Васильева Е.В. «Деконструкция и мода: порядок и беспорядок», Овшинов А.Н. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)», Делёз Ж. «Что такое философия?», Нирхаус Г. «Хаос и самоподобие // Нелинейная динамика», Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки»;¹⁷⁵

Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI; Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, Münch.,1923.;

¹⁷³ Meggs P.; Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 2005; Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006; Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004;

¹⁷⁴ Фремpton К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990; Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. No 4 (25). С. 72-80; Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.84; Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49; Caws M. Surrealist Painters and Poets: An Antholog. MIT Press, 2001; Рихтер, Ханс. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018;

¹⁷⁵ Кант И. «Критика чистого разума»// Пер. с нем. Н. Лосского, М.: Мысль, 1994.- 591, с. ISBN 5-244-00737-8; Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с; Овшинов. А.Н. «Хаос и порядок – модусы

В дополнение к исследованию были рассмотрены основные образцы графического дизайна, в числе которых работы: Уильяма Морриса, Тео ван Дусбурга, Яна Чихольда, Йозефа Мюллер-Брокманна, Армина Хофманна и многие другие.

Отдельные приемы, разработанные в рамках печатного издания, могут использоваться как пример композиционного оформления пространства листа. Порядок и хаос являются графической основой для создания абстрактной композиции, поэтому разработанные методы могут быть использованы не только в рамках представления понятий, но и при создании произведения графического дизайна.

Материалы, сформированные в результате данного исследования, могут быть применены в дальнейших аналитических концепциях изучения системы порядка и хаоса. Фрагменты данной работы могут использоваться при подготовке аналитических, академических изданий, а также научных конференций, связанных с данной проблематикой. Графические элементы практической части применимы для использования в выставочных проектах. Разработанная графическая система может быть адаптирована для создания других графических проектов.

Представленная работа состоит из двух основных разделов: теоретической диссертации и проектной разработки. Теоретический раздел включает в себя: четыре главы, введение, заключение, список литературы и два приложения. В теоретическом разделе, помимо базового исследования основных направлений графического дизайна XX века, проведено исследование феноменов порядка и хаоса. Понятия рассмотрены с научной и прикладной точки зрения.

Теоретическая часть данного исследования состоит из четырех глав, Введения и Заключения. Каждая глава исследования принципиально важна в рамках данной темы и вносит свой вклад в общее исследование графических концепций.

Первая глава **«Графические принципы и проблема их формирования в первой половине XX века»** посвящена основным этапам развития графического дизайна XX века. В ней рассматриваются ключевые направления развития дизайна XX столетия – в частности, Дадаизм, Баухаус, Де Стил, Конструктивизм. Ключевым является поиск хаоса и порядка в философии и графических работах этих направлений. В главе также рассмотрена «Новая типографика» Яна Чихольда как «система формирования нового

социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5; 47; Делёз Ж. Что такое философия? –СПб.: Алетейя, 1998; Нирхаус Г. Хаос и самоподобие // Нелинейная динамика. 2011. Т. 7. № 1. С. 175; Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022г.;

порядка»¹⁷⁶. В рамках этих направлений возможно будет сделать вывод о влиянии понятий порядка и хаоса на графические принципы первой половины XX века.

В начале XX века происходит изменение статуса художника и вещи. «Система вещи XX столетия – новая смысловая основа, где феномен предметности и идея занимают центральную позицию.»¹⁷⁷ Отправной точкой этого явления можно считать движение искусств и ремесел, во главе которого стоял Уильям Моррис.

Начиная с Морриса статус ремесла поднимается до искусства, а художник становится неотъемлемой частью создания произведения искусства. Также само определение художника подразделяется на «творца высокого искусства»¹⁷⁸ и ремесленника прикладного искусства. Противоречивость движения заключалась в практичности производства в эпоху индустриализации. Зачастую произведения, созданные ручным трудом, стоили гораздо дороже фабричных, что создавало конфликт в промышленно развитом обществе. Основные графические принципы первой половины XX века формировались преимущественно под влиянием модернистской традиции.

В то время, как Веймарская эпоха обозначалась «возвращением к ремеслу» и переменной в восприятии процесса создания вещи как концептуального акта в Швейцарии развивалось абсурдно-сюрреалистическое движение. «Дадаизм не имел единых формальных признаков, но обладал новой художественной этикой.»¹⁷⁹ Основная идеология дадаистов – отказ от традиционных эстетических принципов и разрушение стандартов искусства. Они выступали против всего рационального, их целью было превратить искусство в антиискусство, перевернуть буржуазную мораль общества. «Дада – это антидада»¹⁸⁰.

Несомненно, движение дадаизма напрямую отсылает к вопросам хаоса и случайности. Хаос в контексте дадаизма это не просто беспорядок, но скорее метод

¹⁷⁶ Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000

¹⁷⁹ Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018 г.

¹⁸⁰ Richter, H. Dada: Art and Anti-art. New York and Toronto. Oxford University Press, 1965.

«выражения эстетической и культурной дезорганизации».¹⁸¹ Дадаисты, воплощая идею абсурда и отвергая традиционные формы искусства, внесли хаос в творческий процесс. Хаос не ограничивается только эмоциональным состоянием, но также представляет собой методологический подход к творчеству.

Дизайн XX века ориентировался на концепцию идеальной формы и материалов. Одним из направлений, которое использовало принципы Движения искусств и ремесел, было учебное заведение Баухауз, открывшееся в 1919 году. Работа Баухауса посвящена формированию единства различных областей: изобразительного искусства, промышленности, науки в связке с экономическими факторами и техническими возможностями. Одним из ключевых принципов графической системы Баухауса была унификация. Мастера Баухауса разработали строгие стандарты и правила для использования цвета, сетки, формы и композиции, чтобы создать визуальную гармонию и порядок.

На формирование идей и методов школы Баухаус оказало принципиальное влияние творческое объединение De Stijl, образованное в Лейдене в 1917 году. Несомненно, система объединения De Stijl отсылает к феномену графического представления порядка. Использование сетки и геометрической структуры и сама философия вытесняет возможность появления хаоса. Другим примером отражения феномена порядка в изобразительном искусстве первой половины XX века является конструктивизм.

Конструктивизм принципиально важен для изучения феномена порядка и хаоса не только как архитектурного явления, но и как примера печатной графики начала XX века. Благодаря основным принципам упрощения формы, гармоний линий и цветов, минималистичному стилю, отказа от лишних элементов и декоративности конструктивизм можно рассматривать как явление чистого порядка. Однако, изучая основные образцы плакатной графики, необходимо отметить использование новых графических систем и техник, например технику коллажа. Явление конструктивизма следует рассматривать не только как систему порядка, но как систему синтеза порядка и хаоса в художественном пространстве.

Художественная программа Яна Чихольда основана на концепции «Нового».¹⁸² Этот принцип содержит в себе множество аспектов: новая типографика, новая картина

¹⁸¹ Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.

¹⁸² Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.

мира, новые графические формы, новые визуальные элементы, новое видение. Своей системой Чихольд продолжает традиции конструктивизма и Баухауса, ставя превыше всего геометрию, систему и инженерию. Таким образом он противостоит хаосу в старой художественной системе, создавая порядок в новой.

В главе «**Развитие дизайна и его визуальная специфика во второй половине XX века**» рассматриваются направления оказавшие влияние на развитие искусства XX в. Выбранные течения также необходимо классифицировать в категориях порядка и хаоса по основным стилистическим принципам. Это необходимо для изучения использования принципов понятий в рамках одного направления.

В основу сюрреализма легла идея чувственного, интуитивного, подсознательного. Суть любого явления следует искать в восприятии и подсознании конкретного человека.¹⁸³ Представители сюрреализма, отделив бессознательное от материального искали свой путь освобождения духа в искусстве. Для них материальный мир не представлял особой ценности, и, обратившись к бессознательному потоку сознания, они искали ответы на вопросы. В основе их философского видения лежали принципы хаоса и случайности.

Формирование швейцарского стиля связывают с развитием новой графической программы в период с 1950 – 1960 г. У истоков данного явления стояла швейцарская школа дизайна первой половины XX века. Именно она задала направление развития швейцарского стиля и «вектор развития дизайна в целом».¹⁸⁴ Основные принципы швейцарской школы дизайна формировались под влиянием Баухауса, Интернационального стиля и Новой типографики.

В первую очередь стиль швейцарской школы дизайна можно отнести к явлению порядка, однако в процессе исследования концепции и принципов движения было обнаружено достаточно много хаотичного. Таким образом швейцарский стиль можно считать примером синтеза порядка и хаоса.

Принципы минимализма оказали важное влияние на формообразование графического дизайна второй половины XX века. Минимализм 1960-х – 1970-х годов графически отражает концепцию порядка. Идеологическим базисом минимализма стал объект с его идентификацией идеальной формы и концепта, формирующего содержание¹⁸⁵.

¹⁸³ Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004.

¹⁸⁴ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3, с.84

¹⁸⁵ Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.

Избавление от всего лишнего и упорядоченность объекта являются принципиальными характеристиками движения. Минимализм, как эстетический подход, стремится к сокращению формы до ее сущности, исключая излишние детали и упрощая композицию. В этом контексте, порядок становится фундаментальным принципом, поскольку каждый элемент дизайна тщательно располагается и организуется в соответствии с его целью и структурой. Таким образом, минимализм и понятие порядка образуют единое целое, где стремление к простоте и упорядоченности определяет визуальную характеристику течения.

Глава **«Порядок и хаос как форма представления в графическом дизайне»** посвящена исследованию концепции порядка и хаоса в системе культуры Нового времени. В рамках данной главы необходимо провести исследование феномена порядка и хаоса с целью углубленного понимания темы. Понятия указанные выше требуется изучить как в области графического дизайна, так и в различных междисциплинарных областях знаний. Наличие такой разносторонней теоретической базы позволит сформировать полное понимание механизмов создания концепции для авторского печатного издания.

Исследование порядка и хаоса является распространенной темой в культурном ландшафте современной эпохи. Порядок и хаос в системе культуры Нового времени проявляются через различные формы институционализации и систематизации. Современные культурные институции играют важную роль в поддержании структурированного подхода к созданию и распространению искусства. Кураторские проекты и художественные биеннале, в частности Венецианская биеннале, «Documenta», создают платформы для упорядоченного представления и осмысления актуальных художественных тенденций.¹⁸⁶ Понятия порядка и хаоса в художественной культуре Нового времени выражается через разнообразие стилей, техник и медиа, которые художники используют для самовыражения. Появление цифровых технологий и интернет-культуры существенно расширило возможности творческой деятельности, создавая новые формы искусства, такие как цифровое искусство, виртуальная реальность и NFT.

В динамике мира, который нас окружает, присутствует бесконечное взаимодействие между порядком и хаосом. Эти два понятия, порядок и хаос, играют ключевую роль не только в физических явлениях, но и в философских размышлениях о природе вселенной. Движение к порядку, с одной стороны, и стремление к хаосу, с другой, оказываются неотъемлемыми частями эволюции и самоорганизации.¹⁸⁷ Явления порядка и хаоса можно

¹⁸⁶ Altshuler B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*. New York, N.Y.: Phaidon Press, ISBN 978-0714864952

¹⁸⁷ Делез Ж. *Логика смысла*. М.: Раритет, 1998 [1969]

рассматривать как отражение объективной действительности. Эти явления одного порядка, отличающиеся разным проявлением себя и обладающие разными качествами. Данные понятия связаны друг с другом, без одного проявления не может быть другого.

Случайность и линейная природа феномена хаоса и порядка является формообразующей для многих принципов. Благодаря универсальному инструменту дизайна появляется возможность выражения сложных философских понятий простым языком графики. Теоретические источники, описывающие новые концепции искусства, всегда обретали свою форму в художественных произведениях авторов. Главной ролью дизайнера в задаче такого рода становится перевод. Графический перевод позволяет дизайнеру интерпретировать собственное понимание темы.

Последняя четвертая глава «**Описание проекта**» содержит этапы развития концепции проекта и описание его практической реализации. В главе изложены основные аспекты создания графического исследования порядка и хаоса на примере авторского печатного издания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Ган А. [М.] Конструктивизм. — Тверь, [Тверское] книжное издательство, [1922]. — 70с.
2. Гропиус В. Границы архитектуры/Вальтер Гропиус //М.: Искусство. – 1971.
3. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе / И. Иттен. – Москва: Издатель Дмитрий Аронов, 2016.
4. Иттен И. Искусство цвета. — М.: Издатель Д. Аронов, 2000.
5. Кандинский В. «К вопросу о форме» // Кандинский В.Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея,2001. С. 212.
6. Кандинский В. «Размышления об искусстве». Изд: АСТ, 2018 год
7. Кандинский В. «Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве». Изд: АСТ, 2022 год
8. Кант И. «Критика чистого разума»// Пер. с нем. Н. Лосского, М.: Мысль, 1994.- 591, с. ISBN 5-244-00737-8
9. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне: пособие для графических дизайнеров, типографов и оформителей выставок. — М.: ИЗДАЛ 2014.
10. Ницше Ф. "Пролог к "Так говорил Заратустра" /Книга для всех и ни для кого// Перевод В.В. Рынкевича под редакцией И.В. Розовой/ М.: "Интербук", 1990
11. Рудер Э. Типографика. М.: Аронов, 2017.
12. Рэнд П. Дизайн: форма и хаос. Пер. с англ. И. Форонова. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2021.
13. Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера / пер. Л. Якубсона. М.: Изд. Студии Артемия Лебедева, 2011.
14. Чихольд Я. Облик книги: избранные статьи о книжном оформлении. М.: ИЗДАЛ, 2009.

15. Bayer, H., Gropius, W., & Gropius, I. Bauhaus 1919–1928. London: Secker&Warburg, 1975. — 224 p.
16. Bill M. Schönheit aus Funktion und als Funktion // Idea. 1953. Stuttgart. S. XVI.
17. Gropius W., Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, Münch., 1923.
18. Judd D. "Specific Objects", 1965 //atc.berkeley.edu. University of California, Berkeley.
19. Le Corbusier. The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics (1954). Basel & Boston: Birkhäuser, 2004.
20. Tschichold J. Elementare Typographie// Burke C. Active literature: Jan Tschichold and New Typography L. Hyphen Press, 2007.
21. Tschichold J. What is New Typography and what are its Aims? // Burke C. Active Literature: JanTschichold and New Typography. p. 314–317.

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1. Аббасов И. Основы графического дизайна. М.: ДМК Пресс, 2008.
2. Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000
3. Андреева Е. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Азбука-классика, 2007.
4. Аникст А. Моррис и проблемы художественной культуры // Уильям Моррис. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М.: Искусство, 1973
5. 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.
6. Армстронг Г., Котлер Ф. Введение в маркетинг = Marketing: An Introduction. — 8-е изд. — М.: «Вильямс», 2007. — 832 с. — ISBN 0-13-186591-9.
7. Аронов В. Концепции современного дизайна. 1990-2010. М.: Артпроект, 2011.
8. Барт Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980) / Пер. коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem. 1997. 223 с.
9. Барт. Р. S-Z (1970). М. 2001.
10. Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.
11. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
12. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М.: Аронов, 2018.
13. Буркхардт, М. Краткая история цифровизации. Пер. с нем. Н. Андреев. М.: Ад Маргинем Пресс, ABCdesign 2021. 184 с.

14. Бхаскаран Л. «Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре». Изд: Арт-Родник, 2006 г. 256 с.
15. Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022. 255 с.
16. Васильева Е. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. 280 с.
17. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4 Веймарн Б.В. Колпинский Ю.Д. (под ред.). Всеобщая история искусств: том шестой искусство 20 века. Книга первая — Искусство. Москва .1965.
18. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. с. 27-37.
19. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры, № 4 (25), 2016 год
20. 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.
21. 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.
22. Васильева Е. Мода и минимализм: идеология, структура и форма // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 3. С. 12-27.
23. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
24. 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.
25. Васильева Е. Принцип объекта - Пространство формы. Морис Марино // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. № 4 (54). С. 347-352.
26. Васильева Е. Сцена в библиотеке: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.
27. Васильева Е. Теория моды. Миф, потребление и система ценностей. М.: Т8, 2023.

28. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
29. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
30. Васильева Е. Фотография: к проблеме вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2022, т. 12, №. 2, с. 275–294
31. Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3
32. Васильева Е. Экономика жертвы и система объекта в художественном пространстве XX века // Международный журнал исследований культуры, № 4 (29) 2017 год
33. Васильева Е. 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.
34. Васильева Е. Ян Чихольд и концепция нового: картина мира и художественная программа // Terra Artis, 2023, № 3, с. 34 – 49.
35. 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.
36. Вейнер П. Художественный облик книги // Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. Пг, 1915. С. 40.)
37. Воронов Н. В. Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна. — М.: Издательство Грантъ, 2002.
38. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.
39. Ган А. [М.] Конструктивизм. — Тверь, [Тверское] книжное издательство, [1922]. — 70с.
40. Герман М. Искусство первой половины XX века. Азбука. 2005.
41. Гизе М. Э. Зарождение и развитие художественного конструирования в России XVIII — начала XX в.: реферат дис. в виде научного доклада ... д-ра искусствovedения. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 1997. 64 с.
42. Глейк Д. «Хаос. Создание новой науки» / Пер: Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2022 г.
43. Гомбрих Э. «История искусств» шестнадцатое издание. пересмотренное и дополненное. 1995.
44. Гомбрих Э. История искусства. (1950). М.: АСТ, 1995.

45. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М. Изд-во студии Артемия Лебедева. 2006.
46. Гырдымова И.О., Васильева Е.В. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX века. В сборнике: Визуальная коммуникация в социокультурной динамике сборник статей II Международной научной конференции. 2016.
47. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем. 2004.
48. Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998 [1969].
49. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.
50. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с фр. и предисл. А. В. Шестакова. СПб.: Machina. 2011.
51. Делёз Ж. Что такое философия? – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 222.
52. Жарова Я. Э. Цвет в Баухаусе в контексте цветовой культуры Германии начала XX в. // Вестник Московского университета. No 2. 2019. С. 165–183.
53. Зонтаг, С. Мысль как страсть – М.: Русское феноменологическое общество, 1997
54. Зонтаг, С. О фотографии (1979). М., 2012.
55. Ильенков Э. В. «Диалектика абстрактного и конкретного в научно-теоретическом мышлении». № 53. Изд. 2, испр.
56. Колязин В.Ф. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. –М.: Росспэн, 2008
57. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств / Пер. с нем. Э. Кон-Винер. М.: Ленанд, 2017. 304 с.
58. 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.
59. Котлер Ф., Армстронг Г. Введение в маркетинг = Marketing: An Introduction. — 8-е изд. — М.: «Вильямс», 2007. — 832 с. — ISBN 0-13-186591-9.
60. Котлер Ф. Основы маркетинга. — М.: Прогресс, 1990 (перевод В. Б. Боброва
61. Краусс Э.Р., Буа Ю.А. Бесформенный: Руководство пользователя. — Нью-Йорк: Zone books, 1997. — 304 с.
62. Краусс Р., Фостер Х., Буа Ив-Ален, Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, ABC design, 2019. — 156 с.
63. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М: Слово, 2000.
64. Курушин В. Графический дизайн и реклама. М.: ДМК Пресс, 2016.

65. Лаврентьев А.Н. Дизайн 20-х годов и графическая концепция «фирменного стиля» // Интерпрессграфик, 1980, №5
66. Лидвелл У. «Универсальные принципы дизайна». 2022 год
67. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна = La condition postmoderne / Шмако Н.А. (пер.) с фр.— СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
68. Лола Г. Метафизика дизайна. — М.: Издательство СПбГУ. 2014.
69. Лоренц, Э. «Deterministic Nonperiodic Flow» (англ.) // Journal of the atmospheric sciences[en]: журнал. — 1963. — Vol. 20. — P. 130—141.
70. Маленина Ю. П., Назаренко Д. Д., Белевская А. А. Влияние «экранной эстетики» на графический дизайн и типографику // новые медиа для современной молодежи. — 2018. — С. 55-58
71. Мальдонадо Т. Актуальные проблемы дизайна // Декоративное искусство СССР. — 1964. — №. 7. — С. 18-20.
72. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ad Marginem, 2018.
73. Маркотт И. Отзывчивый веб-дизайн/ Итан Маркотт. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.
74. Мартин Б., Ханнингтон Б. Универсальные методы дизайна. СПб.: Изд-во «Питер», 2014. 139 с.
75. Михайлов С. М. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2002 69. Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. Перевод Н. И. Соколовой. Вступительная статья Ю. Кагарлицкого. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
76. Морисон С. Основные принципы типографического искусства. В сб. Книгопечатание как искусство. М. Книга. 1987.
77. Моррис Р. Фундаментальные основы дизайна продукции. М.: Тридэкуинг, 2012. 184 с.
78. Никитина Н. П. Цветоведение. Колористика в композиции: учебное пособие. — 2015.
79. Нирхаус Г. Хаос и самоподобие // Нелинейная динамика. 2011. Т. 7. No 1. С. 175
80. Овшинов. А.Н. «Хаос и порядок – модусы социальной диффузии как процесса (коммуникативный подход)» / Гуманитарий Юга России, 2018, Том 5 №5
81. Пендикова и графический дизайн: стилевая эволюция. Инфра-М, 2015.
82. Петровская Е. «Теория образа». М.: РГГУ, 2012.
83. Пикон Г. Сюрреализм. — Bookking International, Editions D'Art Albert Skira S.A., 1995.

84. Подорога В. Вопрос о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Издательство «Grundisse», 2016.
85. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX – начале XXI века // Мир современной науки. 2016.
86. Пол К. Цифровое искусство, – М: Ад Маргинем, 2017
87. Пруст, М. «Хаос: создание порядка» // Пер. Нахмансон М. С., Барашкова Екатерина // Изд: Corpus, 2020 г.
88. Рассел Д. Графический дизайн. М.: VSD, 2018.
89. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Пер. с нем. Т. Набатникова. М: Гилея, 2018.
90. Росторн Э. «Дизайн как отношение», 2021 год.
91. Рунге В. Ф. О парадигмах отечественного дизайна // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2000. № 4. С. 74–76.
92. Рыков А. Проблемы формы и материала в современном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 2012. Вып. 3. С. 115–122.
93. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001.
94. Серов С.И. Стиль в графическом дизайне. 60-80-е годы. — М.: ВНИИТЭ, 1991.
95. Сперанская В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. СПб.: Астерион, 2008.
96. Сперанская В. Страницы истории советской архитектуры 1930-х годов // Декоративное искусство и дизайн: проблемы образования, творчества и художественного наследия, 1990.
97. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств/ Г.П. Степанов. Л.: Художник РСФСР. – 1973. 184 с.
98. Сэндидж Ч. И. Реклама: теория и практика. — М.: Прогресс, 1989. — 620 с.
99. Теория дизайна / Сост. Щедровицкий Г.П., Генисаретский О.И., Глазычев В.Л. и др. – М.: Школа культурной политики, 2008.
100. Фаворский В.А. Об искусстве. о книге. о гравюре. М.: Москва. 1986.
101. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Konemann, 2004. — ISBN 3-8331-1250-6.
102. Филл Ш. Филл П. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили М.: ОГИЗ. 2008.192.
103. Филл Ш. История дизайна. Пер. с англ. С. Бавина. М.: КоЛибри, «Азбука-Аттикус», 2014.

104. Флоренский П. А. Исследования по теории искусства М.: Мысль, 2000. С. 79–421.
105. Флюссер В. О положении вещей. Малая философия дизайна. Пер. с нем. Т. Зборовская. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
106. Фремpton К. Международный стиль: тема и вариации, 1925–1965 – М.: Стройиздат, 1990 год.
107. Фуко М. История безумия в классическую эпоху (1961). СПб., 1997.
108. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: Книга 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 337 с.
109. Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920 – 1930. М.: Ладыя, 1995-2000. 380 с.
110. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. 250 с.
111. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. М.: Архитектура-С, 2007. 520 с.
112. Хоменко О. Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2018. – No 1.
113. Хоменко О. Семиотика дизайна: дизайн как средство коммуникации
114. Чичагова О. Конструктивизм. М., «Корабль», No 1 – 2 (7 – 8), 1923.
115. Шеннон, К. «Mathematical Theory of Communication» (англ.) // Bell System Technical Journal[en]: журнал. — 1948. — Vol. 27. — P. 379—423.
116. Чичагова О. Конструктивизм. М., «Корабль», No 1 – 2 (7 – 8), 1923.
117. Юдов М.А. Принципы дизайна периодических изданий школы "Баухаус" Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2018.№ 7.
118. Якуничев Н. Г. Искусство как предпосылка системного дизайна // Общество. Среда. Развитие. 2016. No 3. С. 76–80.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ:

1. Altshuler B. (2013). Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002. New York, N.Y.: Phaidon Press, ISBN 978-0714864952
2. Andrew J., Jonathan M. Physicality in Technological Interface Design // Analyzing Art, Culture and Design in the Digital Age. Hershey: IGI Global Book Series, 2015, pp. 257-260.
3. Barnstone D. Beyond the Bauhaus: cultural modernity in Breslau, 1918-33. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

4. Battcock G. Constructivism and Minimal Art Some Critical, Theoretical and Aesthetic Correlations. New York University, 2009
5. 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.
6. Cage J. Silence. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1969.
7. Caws M. Surrealist Painters and Poets: An Antholog. MIT Press, 2001.
8. Crouch C. Modernism in art, design and architecture. New York: St. Martin's press, 1999. – 204 c.
9. Crow G. H. William Morris designer. London: The Studio Ltd, 1934. 117 p.
10. Dreyfus J. The Kelmscott Press // William Morris / Ed. Linda Parry. NY, 1996. ISBN 0-8109-4282-8
11. Durozoi G. History of the Surrealist Movement. Chicago: University of Chicago Press. 2004.—353 p.
12. Eskilson, S. Graphic Design A New History – New Haven: Yale University Press, 2012
13. Fiell C. Graphic Design For The 21st Century. Koln: Taschen, 2002. – 304 p.
14. Friedewald B. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.
15. Fletcher A. Graphic Design: Visual Comparisons. London: Littlehampton Book Services, 1963. – 94 p.
16. Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005. – 688 p.
17. Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. London: Thames & Hudson, 1980.
18. Friedewald P. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009. – 128 p.
19. Glenn, D. Chaos and self-organization in biology// Cambridge: Cambridge univ. press, 2009 г.
20. Gordon B. The Complete Guide to Digital Graphic Design / London: T & H, 2005.
21. Harrison S. Pop art and the origins of post-modernism. Cambridge: Cambridge univ. Press, 2001. – 280 p.
22. Hitchcock, H-R. The International Style [Текст] / H-R. Hitchcock; P. Johnson // The International Style. – New York: W. W. Norton & Company, 1997. – 272 p
23. Jaffe H. L. C. De Stijl. 1917—1931. The Dutch Contribution to Modern Art. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1956
24. John Chris Jones. Designing Designing. London. 1991
25. Janssen H.; White M. The Story of De Stijl. Lund Humphries, 2011.
26. Kappraff J. «Complexity and Chaos Theory in Art» / New Jersey Institute of Technology Newark, NJ 07102// In book: On Art and Science, 2019 г.

27. Krippendorff K. *Roots in the Ulm School of Design // The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton, FL: CRC Press, 2005.
28. Lodder C. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983
29. McCarthy S. *After the Bauhaus, Before the Internet: A History of Graphic Design Pedagogy // Design and Culture*, 2019, N 11(3).
30. Macmillan N. *An A–Z of Type Designers*. New Heaven: Yale University Press: 2006.
31. Meer J.: *Neuer Blick auf die Neue Typographie – Die Rezeption der Avantgarde in der Fachwelt der 1920er Jahre*. Transcript, Bielefeld 2015, insbes. S. 206–216 und 219 ff. ISBN 978-3-8376-3259-0.
32. Meggs P.; Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, 2005. – 575 p.
33. Millman D. *The Essential Principles of Graphic Design*. London: HOW Books, 2008. – 166 p.
34. Milner J. *Kasimir Malevich and the art of geometry*. New Haven; London: Yale univ. Press, 1996. – 237 c.
35. Ormiston R.; Robinson M. *Art Nouveau – Posters, Illustration and Fine Art*. New York: Flame Tree Publishing, 2013.
36. Peterson W. *The Kelmscott Press*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
37. Riley T. *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli, 1992. — 224 p.
38. Salmen B. *Bauhaus-Ideen. Um Itten, Feininger, Klee, Kandinsky: Vom Expressiven zum Konstruktiven*. Schloßmuseum Murnau, 2007.
39. Siebenbrodt M. *Schöbe, Lutz (2009-10-01). Bauhaus (1 ed.)*. Parkstone International. pp. 115–118.
40. Spitz P. *Ulm 1968-2008*. Ulm: International Design Forum IFG Ulm, 2012.
41. *Stiftung Bauhaus Dessau, Margret Kentgens-Craig, The Dessau Bauhaus Building* Birkhäuser Basel, 1999
42. Tosaki E. *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm Phenomenology, Wittgenstein, and Eastern Thought*. Springer Netherlands, 2017 – 45 p.
43. Vasilyeva, Ekaterina. “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.
44. Wagner C. *Das Bauhaus und die Esoterik*. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee. Bielefeld: Kerber, 2005.

45. Weizman I. Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years. Leipzig: Spector Books, 2019.
46. White M. De Stijl and Dutch Modernism. Manchester: Manchester University Press, 2003.

ССЫЛКИ НА ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ:

1. Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт- Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. URL: <https://bb.spbu.ru>
2. Васильева Е. Научно-исследовательская и творческая работа // Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. URL: <https://bb.spbu.ru>
3. Муниципальная галерея «Арсенал» в Познани, Польша. Arsenal art. Электронный ресурс. URL: <https://arsenal.art.pl/en/exhibition/aurora-2/>
4. Работы японского визуального художника Ryoji Ikeda. Электронный ресурс. URL: <https://www.ryojiikeda.com>
5. Сайт группового выставочного проекта «Chaos & Order», Wijnegem, 2022 г. URL: <https://www.axel-vervoordt.com/antiquaire/exhibitions/group-exhibition-chaos-order>
6. Третьяковская галерея в Москве, Россия. Электронный ресурс. URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/>
7. Фестиваль Spatial Sound. Электронный ресурс. URL: <https://mallandrich.com/SPATIAL>
8. Academia.edu. Электронный ресурс. URL: <https://www.academia.edu>
9. Carnegie Museum of Art. Visions of Order and Chaos: The Enlightened Eye. Heinz Galleries Mar. 3–June 24, 2018. Электронный ресурс. URL: <https://carnegieart.org/exhibition/visions-of-order-and-chaos/>
10. Centre Pompidou. Электронный ресурс. URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/>
11. Complexity and Chaos Theory in Art. Jay Kappraff, 2019 г. Электронный ресурс. URL: https://www.researchgate.net/publication/336992167_Complexity_and_Chaos_Theory_in_Art
12. Louvre Museum, Paris. Электронный ресурс. URL: <https://www.louvre.fr/en>
13. MoMA. The Museum of Modern Art. Электронный ресурс. URL: <https://www.moma.org>
14. Musei Vaticani, Roma. Электронный ресурс. URL: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en.html>

15. National Gallery of Art, Washington. Электронный ресурс. URL: <https://www.nga.gov>
16. Oxford Art Online. Электронный ресурс. URL: <https://www.oxfordartonline.com>
17. Richard Taittinger Gallery. Exhibition Order in Chaos. Jacky Tsai, June 25 - July 23, 2022. Электронный ресурс. URL: <https://richardtaittinger.com/exhibition/order-in-chaos/>
18. Tate Modern. Электронный ресурс. URL: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>
19. The British Museum. Электронный ресурс. URL: <https://www.britishmuseum.org>
20. The Metropolitan Museum of Art, New York. Электронный ресурс. URL: <https://www.metmuseum.org/ru>
21. Judd D. Specific Objects. Электронный ресурс. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so>
22. Morris R. Notes on sculpture. Электронный ресурс. URL: <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-note>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЦЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА XX В

(ПОРЯДОК)

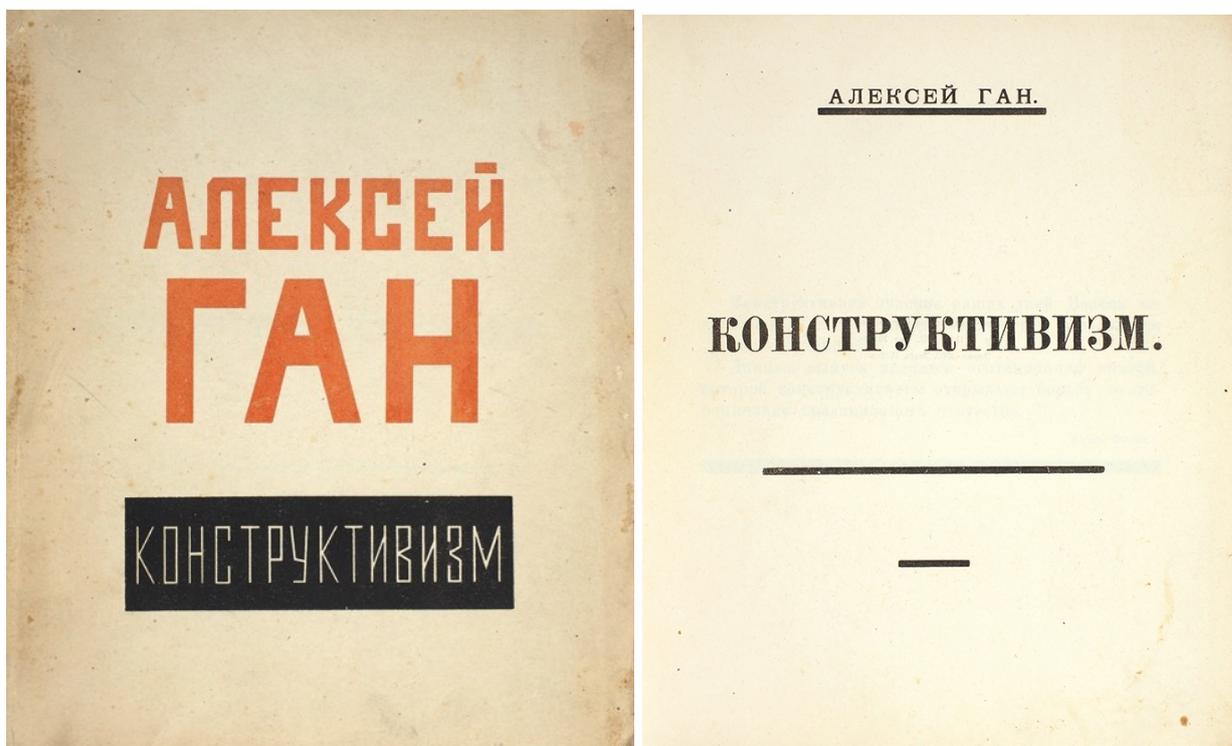


Рис. 1. Ган А. Развороты из книги «Конструктивизм», 1920 г.



Рис. 3. Лисицкий Э. (оформление и редакция). Вещь. Журнал. Международное обозрение современного искусства. №№1-2,3 (март-апрель-май). Берлин, Скифы, 1922.



Рис. 4. Дусбург. Т. Обложка журнала «Мекано». 1922 г.



Рис. 5. Попова Л. Обложка журнала «Артисты кино» № 2. 1922 год

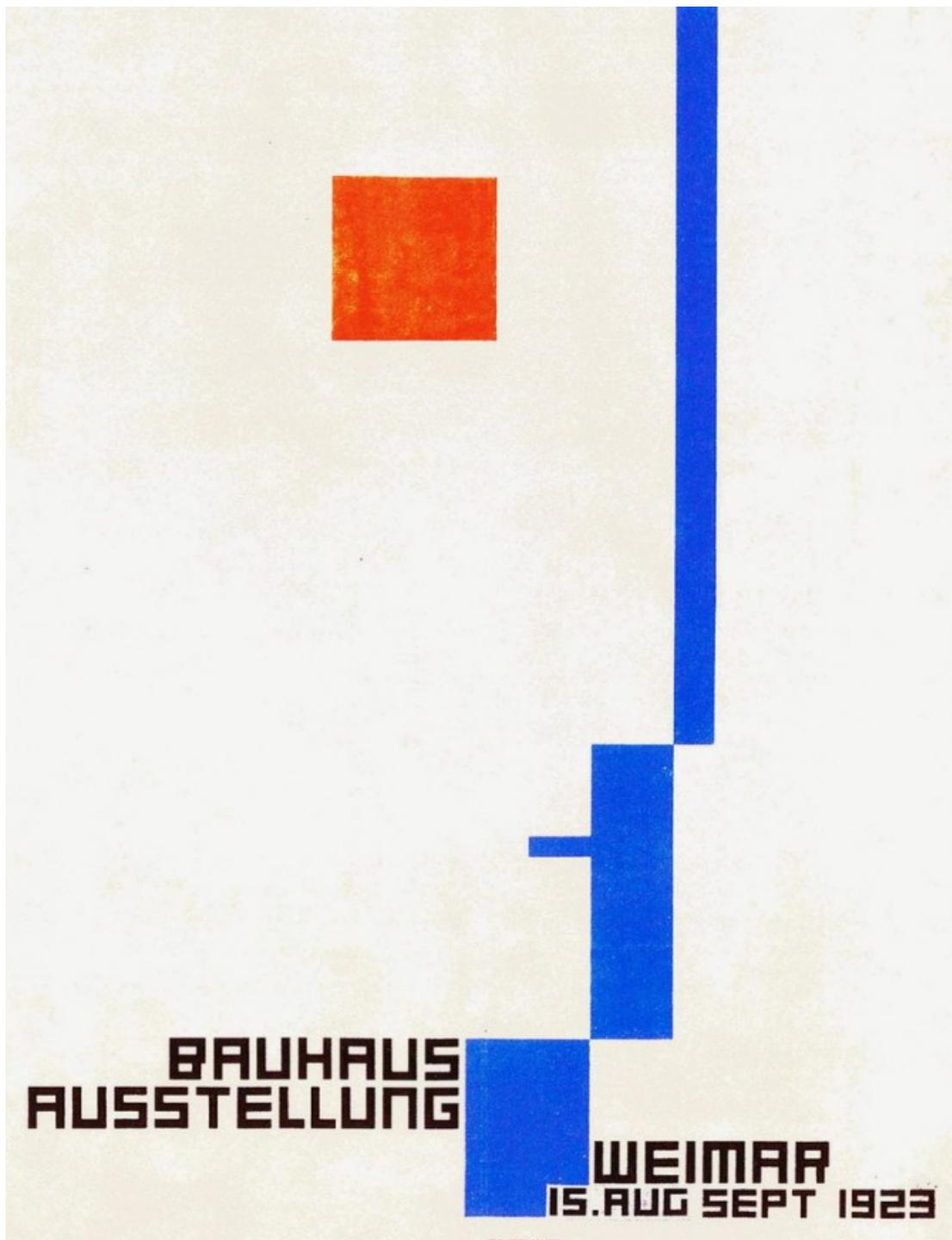


Рис. 6. Шлейфер Ф., Плакат. 1923 г.



Рис. 7. Байер Г. Эскиз плаката, 1923 г.



Рис. 8. Шмидт Ю. Постер к выставке Баухауза в Веймаре, 1923 г.



Рис. 9. Кассандр. А.М. Плакат для «Pivo». 1924 г.

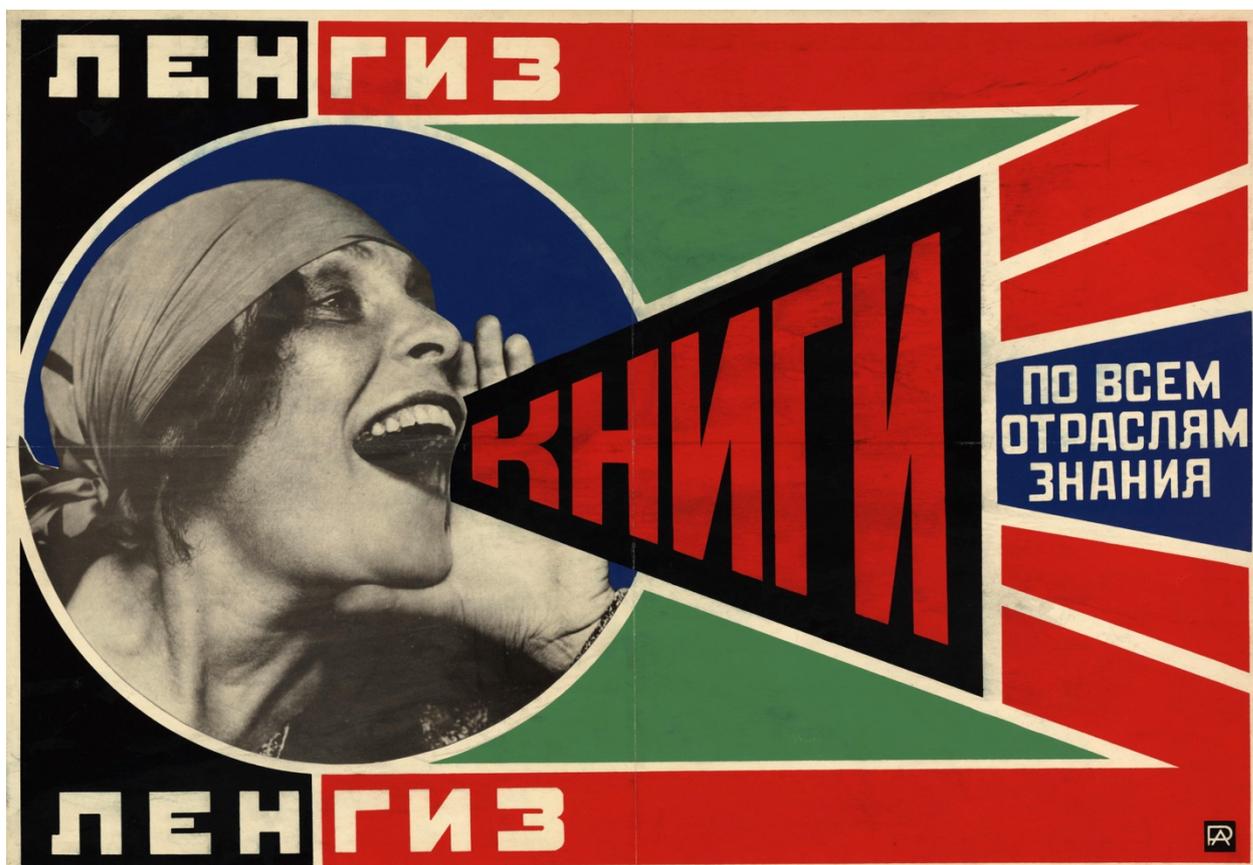


Рис. 10. Родченко А. Плакат "Книги". 1924 г.

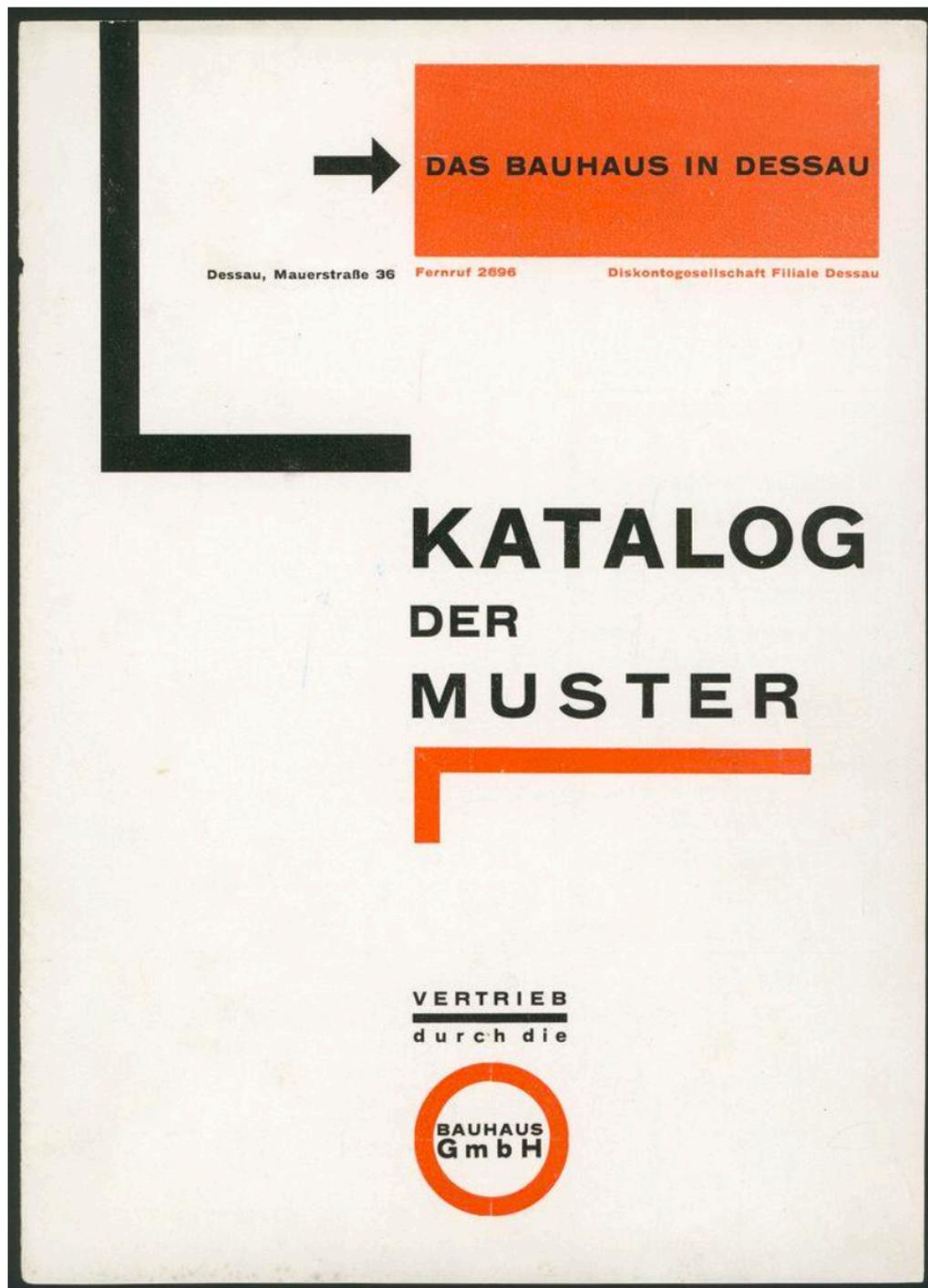
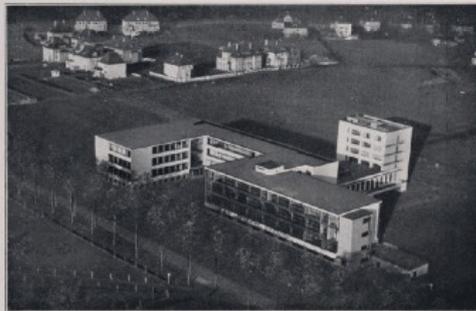


Рис. 11. Байер Г. «Баухаус в Дюссо». 1925 г.

bauhaus 1

1926

die zeitschrift erscheint vierteljährlich • bezugspreis (jährlich mk 2 ...), einzelnummer 50 pfennig •
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“ erhalten die zeitschrift kostenlos •
schriftleitung: walter gropius und i. moholy-nagy •
geschäftsstelle: bauhaus dessau •



bauhausneubau dessau

junkers luftbild



bauhausneubau - walter gropius

foto lucia moholy

statt einer vorrede:

walter gropius:
bauhaus-chronik 1925/1926

weihnachten 1924 auflösungserklärung des staatlichen bauhauses weimar durch die meister des bauhauses.

april 1925 die stadt dessau, ein zentrum des mitteldeutschen braunkohlensreviers mit aufsteigender wirtschaftlicher entwicklung, fällt dem beschluß, geleitet von dem kulturellen weiblich seiner stadtverwaltung, das bauhaus zu übernehmen.

alle bisherigen meister — fejnlinger, gropius, kandinsky, klec, moholy, maue, schlemer — verließen am bauhaus, mit ausnahme von marks, der — da die keramische abteilung, die er leitet, aus räumlichen und finanziellen gründen nicht mit übernehmen werden kann — eine berufung nach halle annahm.

5 ehemalige bauhaus-studierende — albers, bayer, breuer, scheper, schmidt — werden als meister an das bauhaus berufen, — mit ihrem eintritt erfüllt das bauhaus-programm eine wesentliche laderung.

bauhausneubau dessau

architekt w. gropius

der bau wurde ende september vor. j. begonnen, der rohbau wurde am 21. 3. 26 fertiggestellt. das atelierhaus wurde am 1. september, die jungen räume des bauhauses wurden am 15. oktober bezogen. der gesamte bau bedeckt rund 2600 qm grundfläche und enthält 32000 cbm umbauens raum. bauherr ist der magistrat der stadt dessau. der preis pro cbm umbauens raumes belief unter m. 26, der gesamte baukomplex besteht aus 3 teiln:

- 1 das fachschulgebäude, enthaltend die berufsschule (lehr- und verwalterräume, lehrzimmer, büropark, typozahl, modellräume), maße: 11,0 m breit, 7,08 m lang; 12,52 m hoch. ganz ausgebautes souterain, hochparterre und zwei obergeschosse, im ersten und zweiten obergeschloß führt eine auf 4 ebenn über eine fahrradbrücke, in der unten die bauhausverwaltung, oben die architekturabteilung untergebracht ist, zu dem bau souterain die baueinweissatz, druckerei, drucker, bildhauer, pack- und lageräume, hausmannswohnung und katzkeller mit vorgelagertem küchenbunker.

im hochparterre die facherei und die ausstellungsräume, großes vestibül, daran anschließend die sala mit der vorgelagerten, überhöhten bahne.

im 1. obergeschloß die weberei, die räume für die grundlehre, ein großer vortragsraum und die verbindung von bau 1 zu bau 2 durch die brücke.

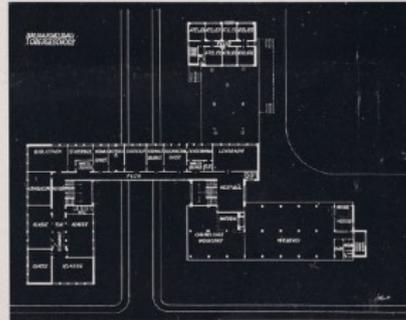
im 2. obergeschloß die wandmaterialwerkstatt, metallwerkstatt, sowie zwei vortragsäle, die durch klappwand zu einem großen ausstellungssaal verändert werden können. daran anschließend die zweite brückenplatte mit den räumen für die architekturabteilung und baubüro gropius.

die sala im endgeschloß dieses baus führt in einem eingelegenen trakt zu bau

3 atelierhaus, das die wohlfahrtsrichtungen des instituts enthält, die bahne zwischen sala und souterain lässe bei vorrichtungen nach beiden seiten geöffnet werden, so daß die tischstühle auf beiden



bauhausneubau dessau - grundriß des erdgeschosses



und des 1. obergeschosses

Рис. 12. Обложка журнала «Ванхаус», 1926 г.



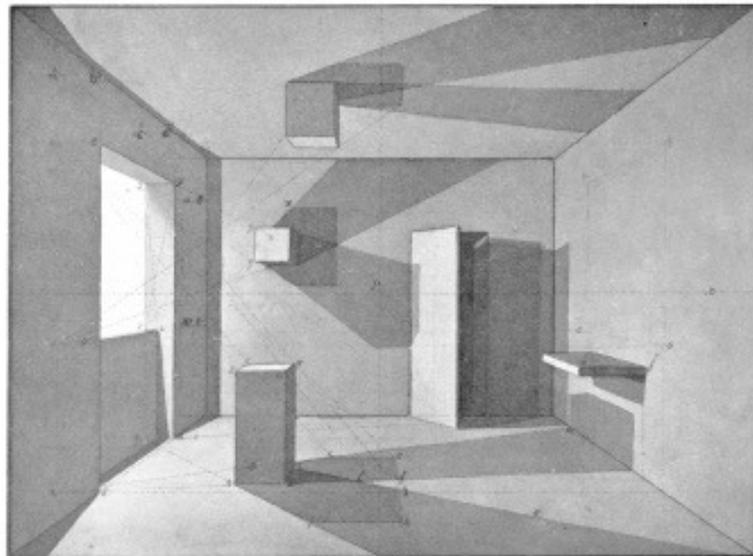
Рис. 13. Ган А. Обложка номера журнал «Современная архитектура», 1928 г.

nummer	1
jahrgang	III
bezugspreis jährlich m.	7.20
preis dieser nummer m.	2.00

bauhaus

januar **1929**

vierteljahr-zeitschrift für gestaltung. herausgeber: hannes meyer. schriftleitung: ernst kallis. bauhaus Dessau
verlag und druckerei-vereinigung: Dessau, portofree straße n. 16



amadeus merian
1929

Рис. 14. Обложка журнала «Bauhaus», 1929г.



Рис. 15. Сенькин С. Обложка Вестник Иностранной Литературы. № 4 за 1929 г.



Рис. 17. Седельникова Н. Искра. Массовый научно-популярный журнал. № 1. 1930 г.



Рис. 18. Билл М. Плакат «Современное искусство из коллекции Пегги Гуггенхайм», 1951

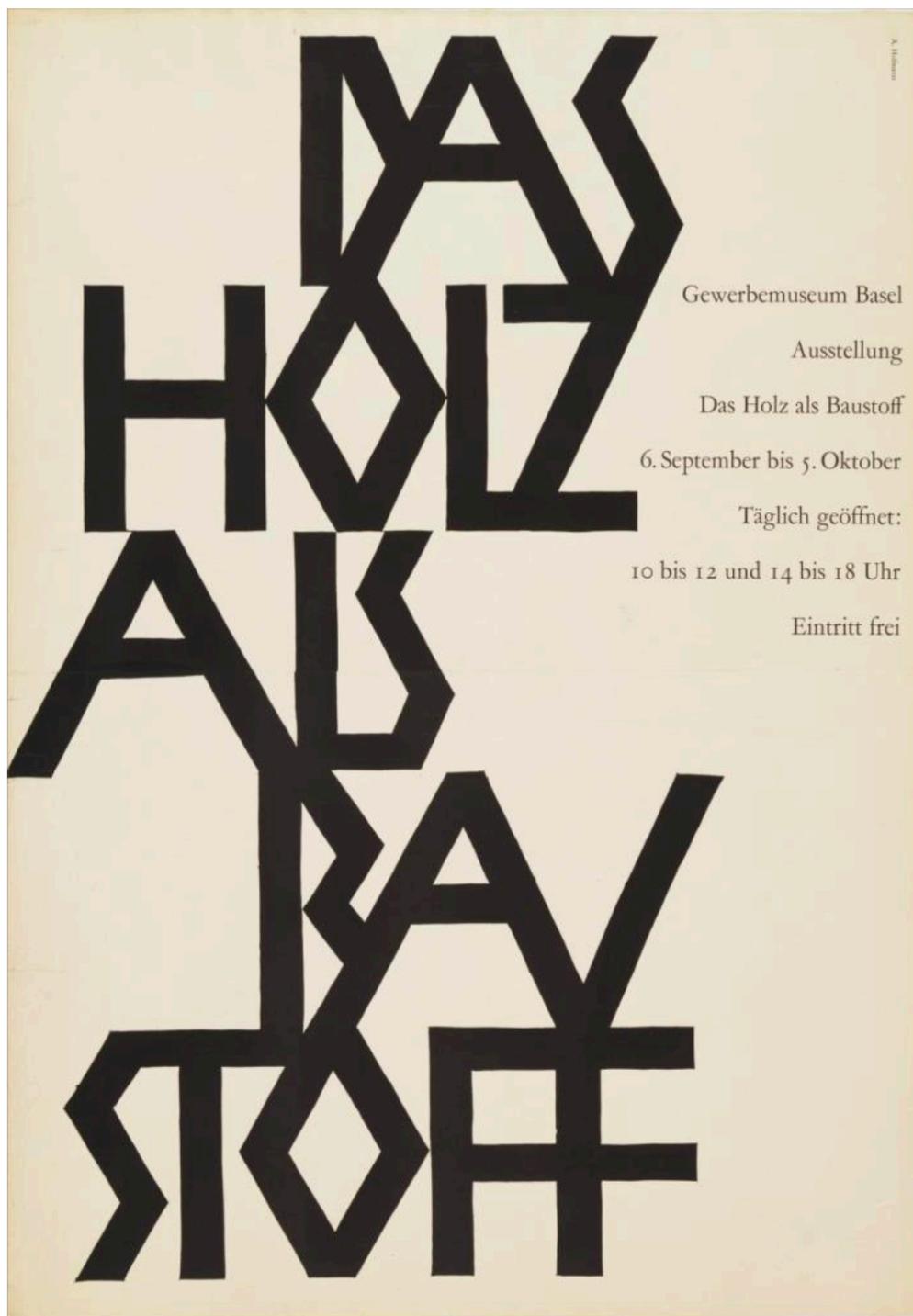


Рис. 19. Хофман А. Плакат «Дерево как строительный материал». 1952 г.



Рис. 20. Иттен И. Плакат для выставки Баден-Бадене. 1953 г.



Рис. 21. Мюллер-Брокман Й. Плакат «Кунстхаус Цюрих». 1953 г.



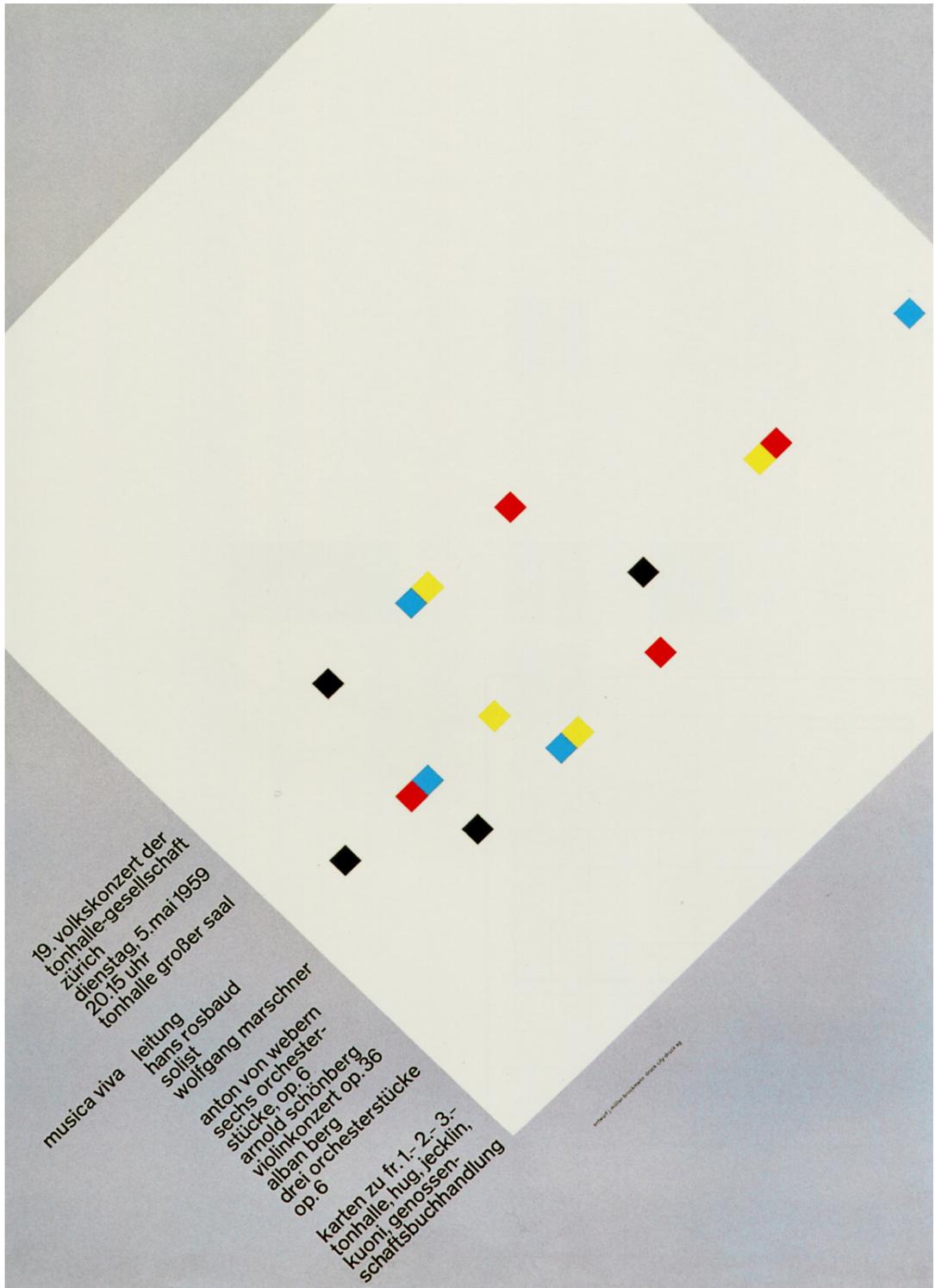
Рис. 22. Хофманн А. Плакат «Die Gute Form». 1954 г.



Рис. 23. Мюллер-Брокман Й. Плакат «Бетховен» для концертного зала. 1955 г.



Рис. 24. Мюллер-Брокман Й. Плакат для Июньского фестиваля в Цюрихе, 1957 г.



19. volkskonzert der
tonhalle-gesellschaft
zürich, 5. mai 1959
20.15 uhr
tonhalle großer saal

musica viva leitung
hans rosbaud
solist
wolfgang marschner
anton von webern
sechs orchester-
stücke, op. 6
arno j. schönberg
violinkonzert op. 36
alban berg
drei orchesterstücke
op. 6
karten zu fr. 1.-2.-3-
tonhalle, hug, fecklin,
kuoni, genossen-
schaftsbuchhandlung

Рис. 25. Мюллер-Брокман Й. Плакат для «Musica Viva», 1959 г.

Architectural Forum / the magazine of building / November 1959

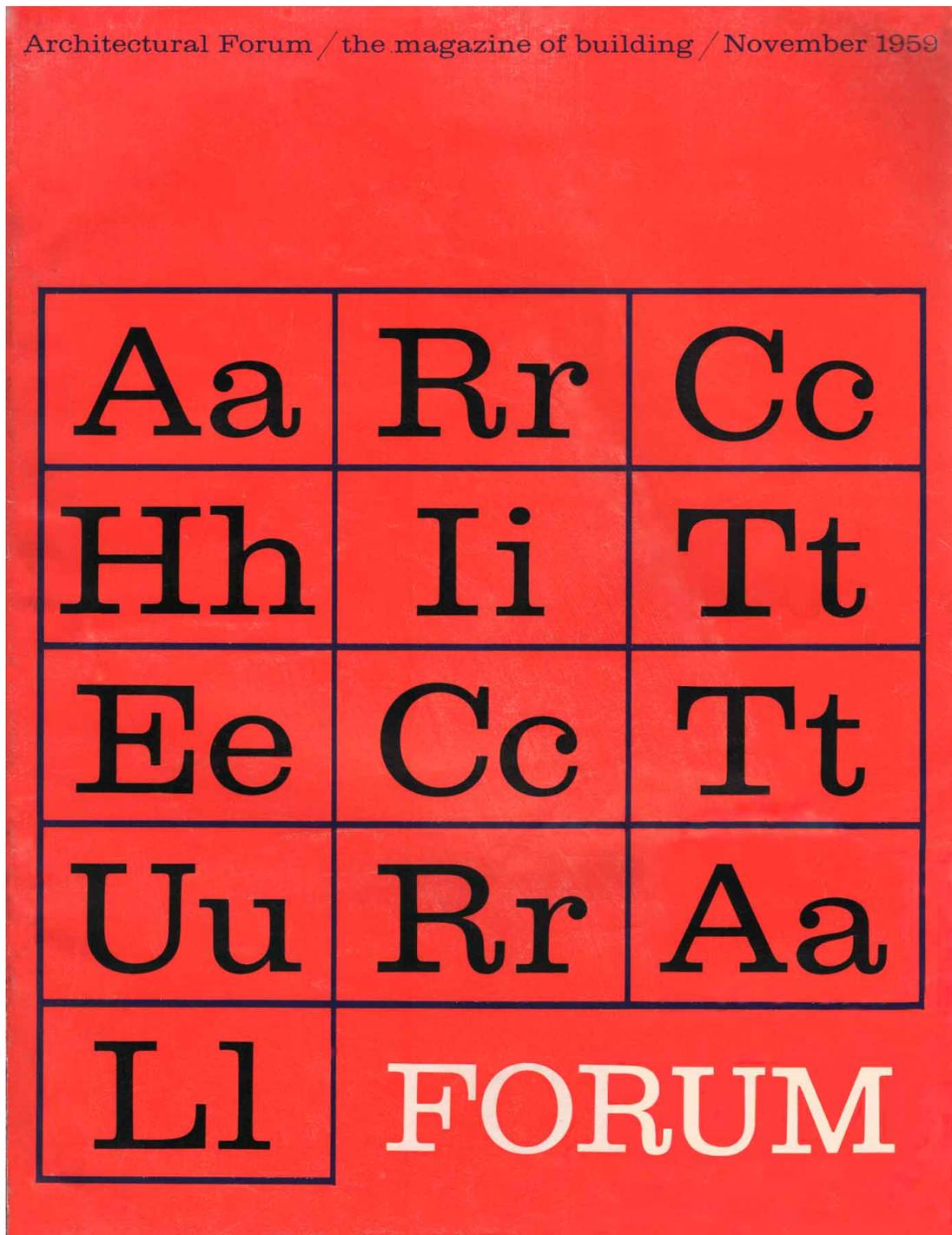


Рис. 26. Комай Р. Обложка журнала «Architectural Forum», 1959 г.

Kunstgewerbemuseum Zürich
Ausstellung

derfilm

10. Januar bis 30. April 1960

Offen: Montag 14-18, 20-22
Dienstag-Freitag 10-12, 14-18, 20-22
Samstag-Sonntag 10-12, 14-17

Рис. 27. Мюллер-Брокман Й. Постер для DER FILM художника. 1960 г.

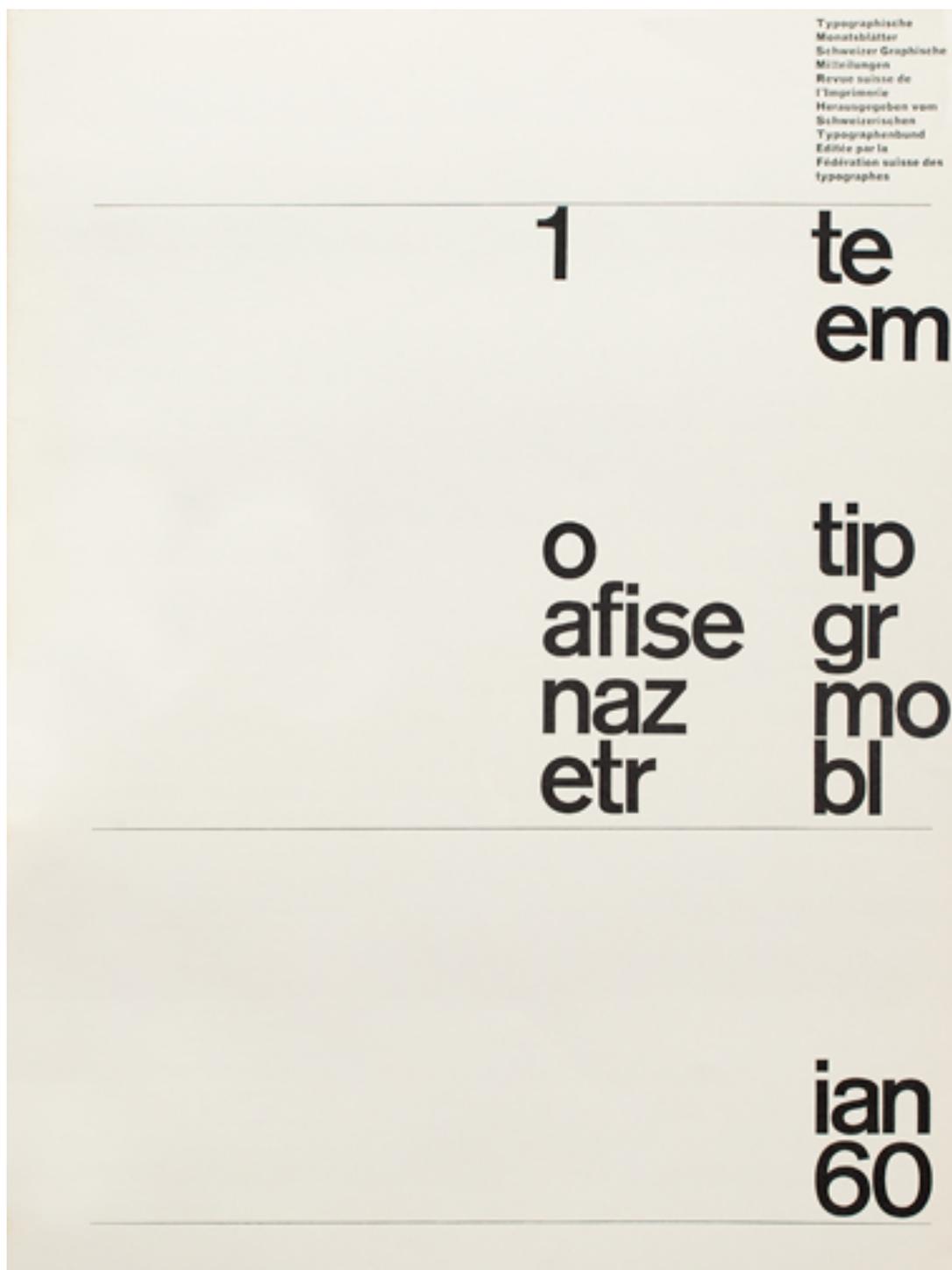


Рис. 28. Циммерман И. Обложка журнала «Typographische Monatsblätter» 1960 г.



Рис. 29. Гуртлер А., Пфеффли Б. Обложка журнала «Typographische Monatsblätter» 1962 г.

3

TEXT:

Zeichenkollektiv,
 Kleinste Bedeutungseinheit, die durch Phoneme (Laute) realisiert wird und die in Sätzen verschoben werden kann. **das aus Worten besteht.**

Zeichenaggregat (Kombination aus mindestens 2 Elementarzeichen), das aus Phonemen beziehungsweise Graphemen besteht.

Kleinste eigenständige, nicht mehr teilbare Schrifteinheit, die für einen Laut steht.
 Ein Alphabet besteht aus Graphemen.

Tomás Maldonado: 1961

CONCEPTION/DESIGN/WEINGART

Рис. 30. Вайнгарт В. Обложка журнала «Typographische Monatsblätter» № 3. 1973 г.

Exhibition: An exhibit showing
proposed urban designs
for New York City

Sponsored by the
Municipal Art Society,
Union Carbide Building
270 Park Ave. N.Y.C.
April 6-May 11



Рис. 31. Гречко Р., Циммерман Ч. «Наш город 1970», 1964г.

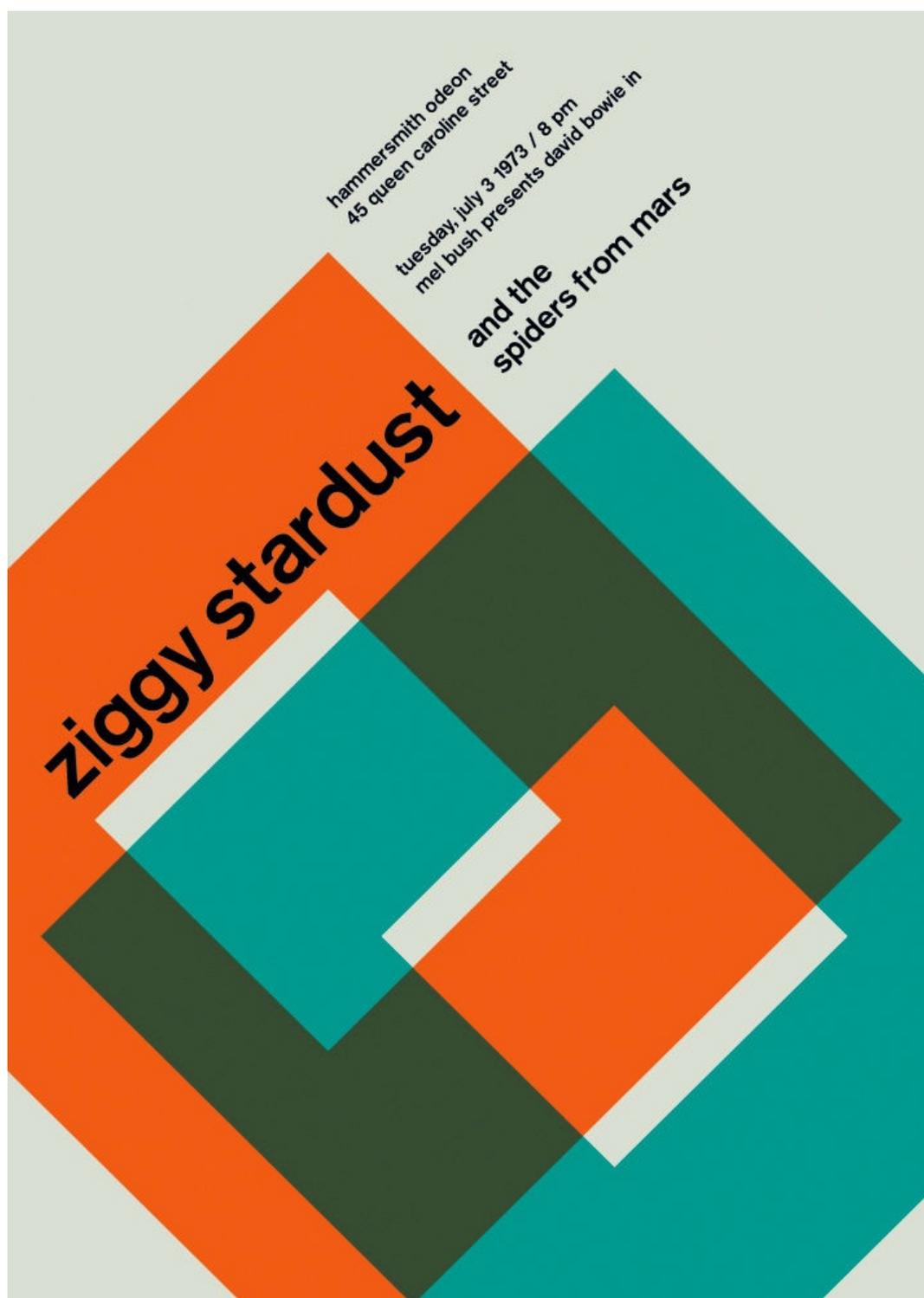


Рис. 32. Плакат концерта David Bowie Ziggy Stardust в Hammersmith Odeon, 1973 г.



Рис. 33. Одермат З. Плакат «Design and den Niederlanden», 1982 г.

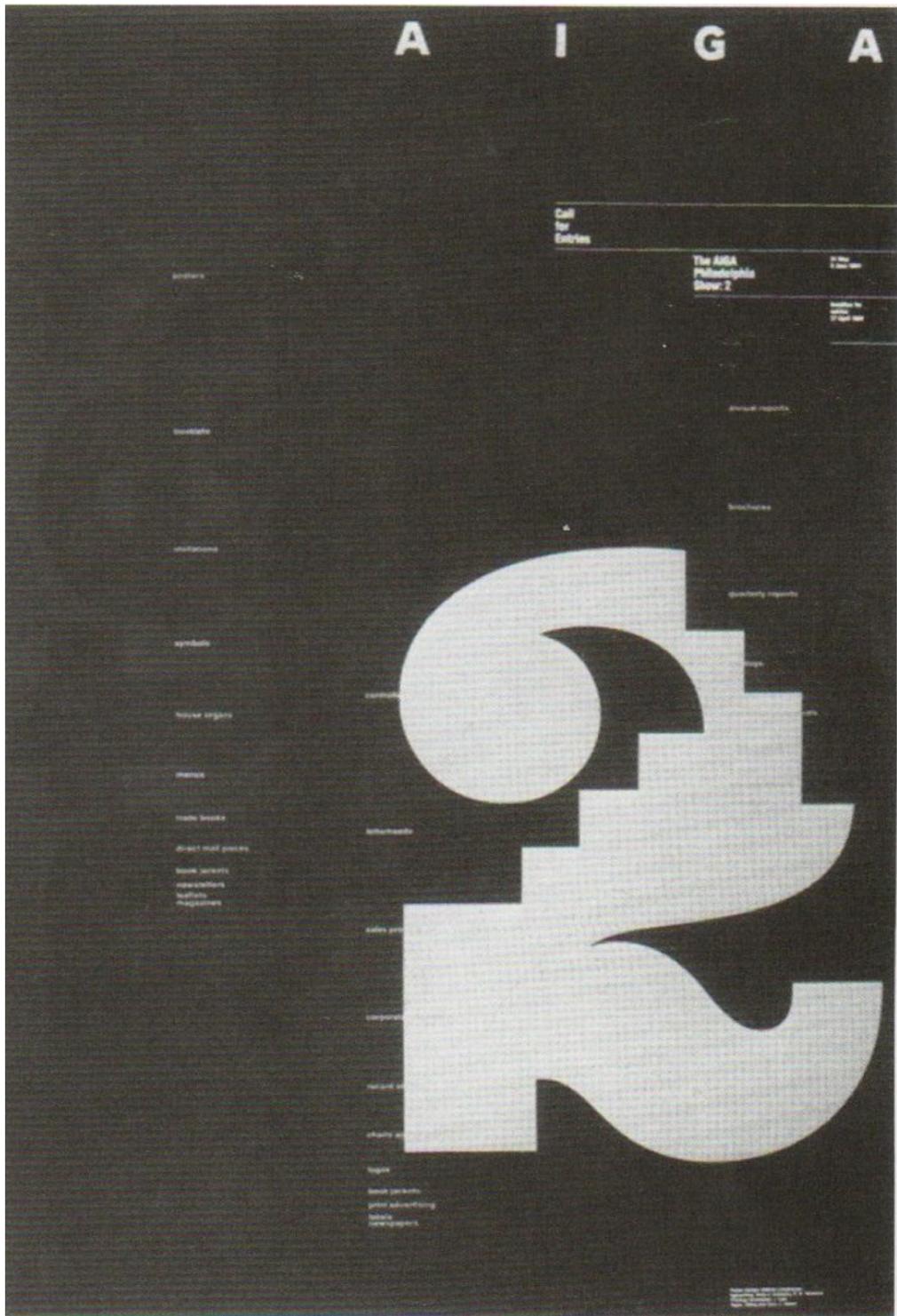


Рис. 34. Лонгхаузер В. Плакат «The AIGA Philadelphia Show: 2»,
США, 1984 г.



Рис. 35. Тисси Р., Одермат З. Плакат «Лучшие швейцарские плакаты 1992 года» и его геометрическая схема, Швейцария, 1992 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОСНОВНЫЕ ОБРАЗЦЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА XX В

(ХАОС)

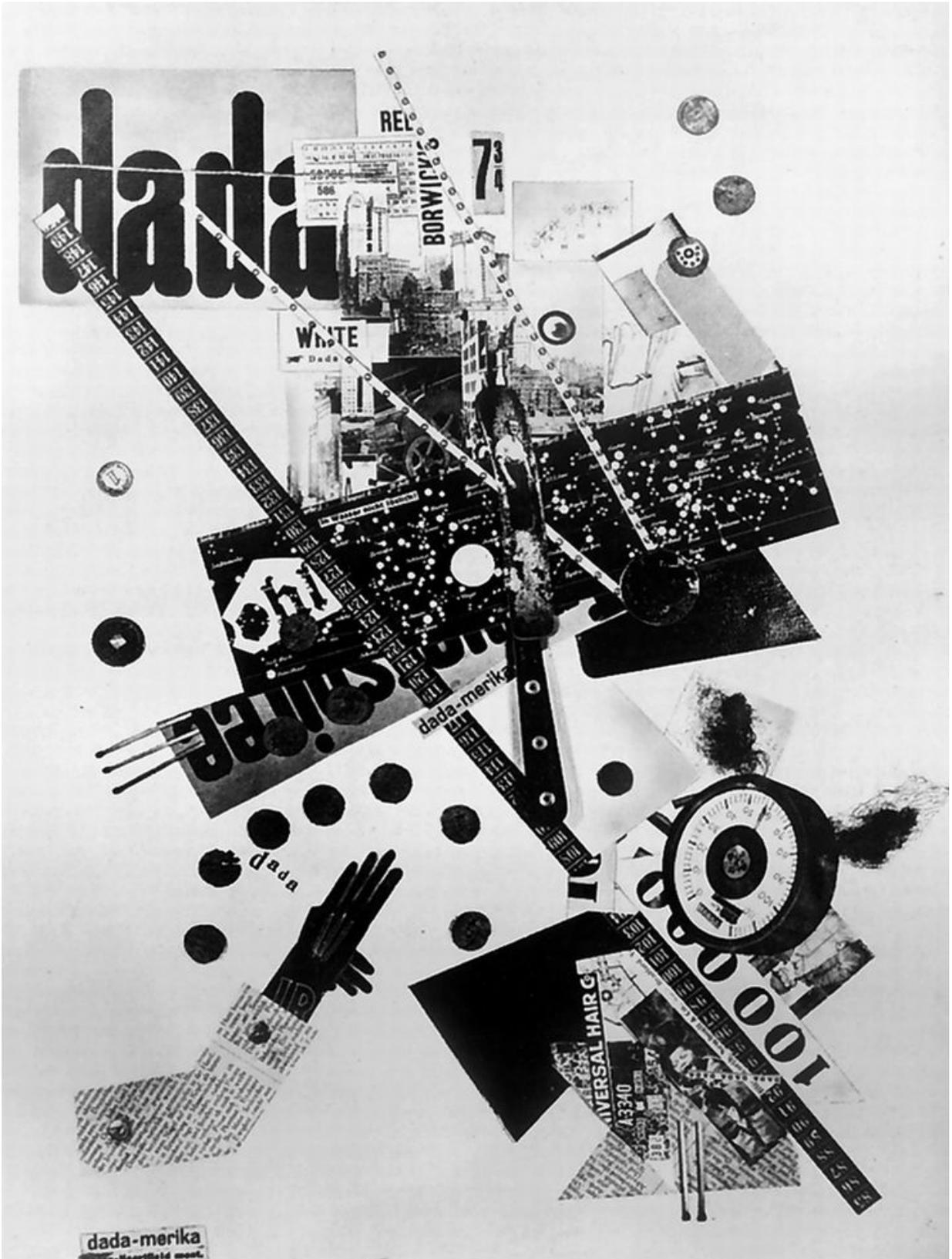


Рис. 1. Гросс Г. «Дадамерика», Берлин, 1919

Direktion r. hausmann

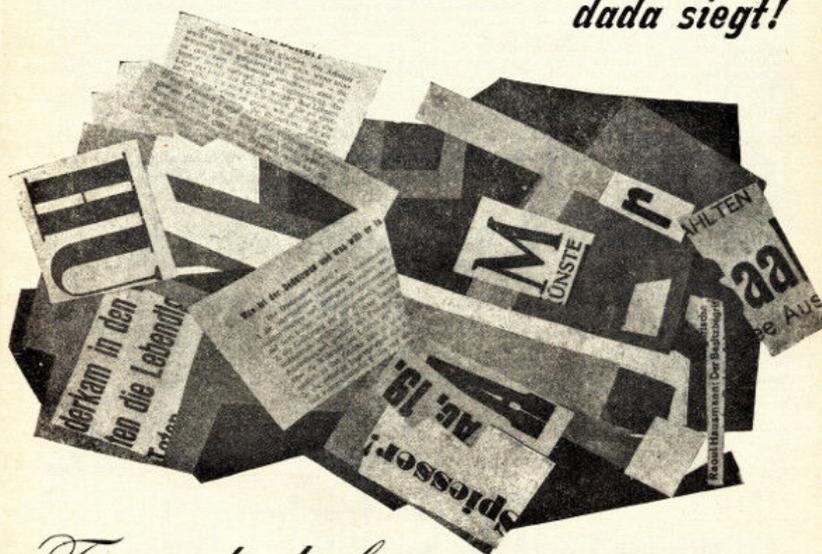
№ 2

DER

Preis 1 Mark

DADA

dada siegt!



Tretet dada bei.

dada

Рис. 2. Обложка журнала «Der dada», 1919 г.



Рис. 3. Хёх Х. Коллаж «Разрез кухонным ножом пивного живота Веймарской республики», 1919 г.



Рис. 5. Лисицкий Э. Плакат "Клином красным бей белых". 1920.

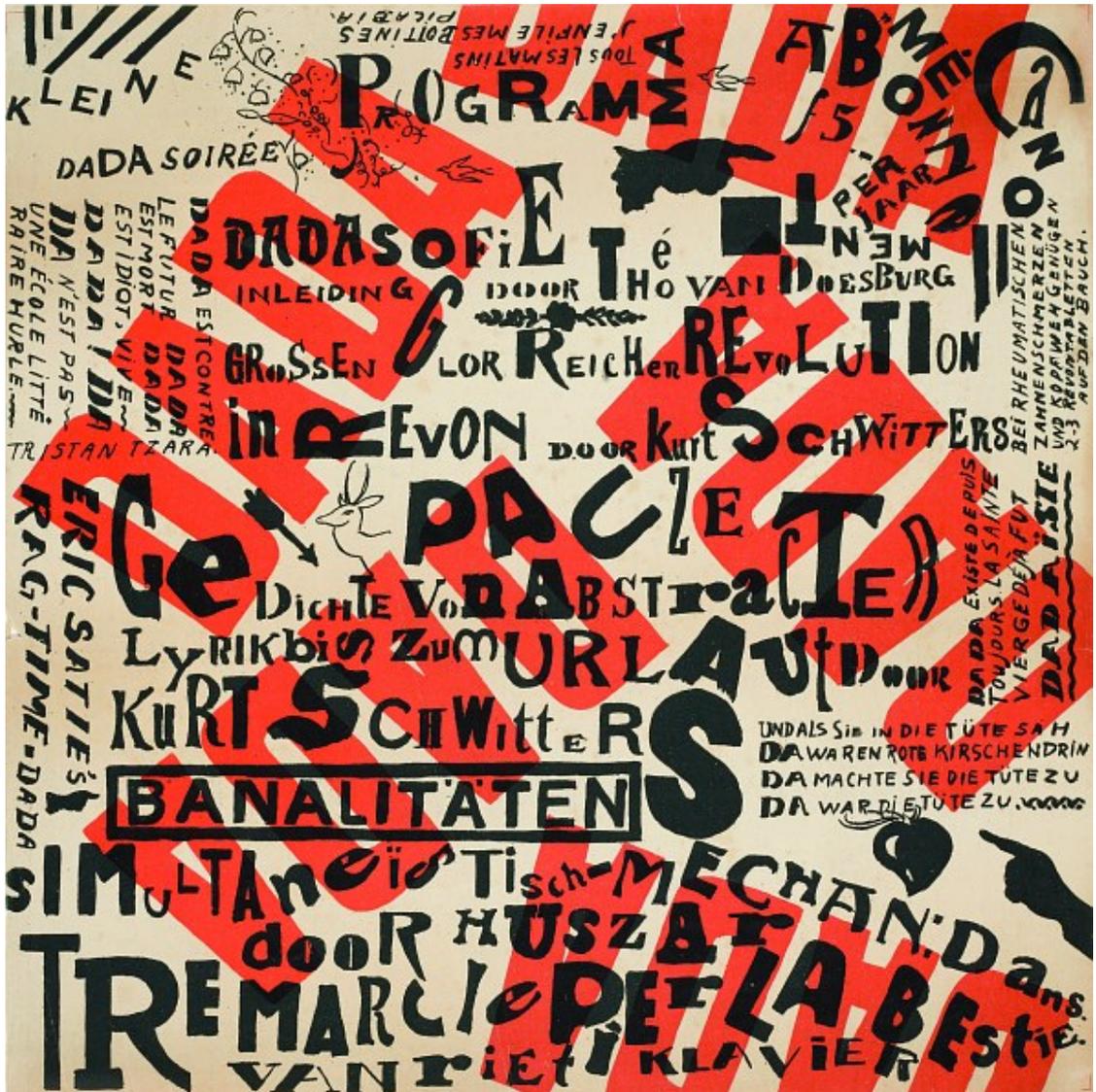


Рис. 6. Дусбург Т. Плакат с объявлением вечера дадаистов. 1920 г.



Рис. 7. Мохой-Надь Л. Обложка журнала «Bauhaus», 1928 г.

Architectural Forum / the magazine of building / June 1957

FORUM

TRAFFIC DESIRE LINES (p.109)

Рис. 8. Комай Р. Обложка журнала «Architectural Forum», 1957 г.



Рис. 9. Фридман Д. Плакат, 1967 г.

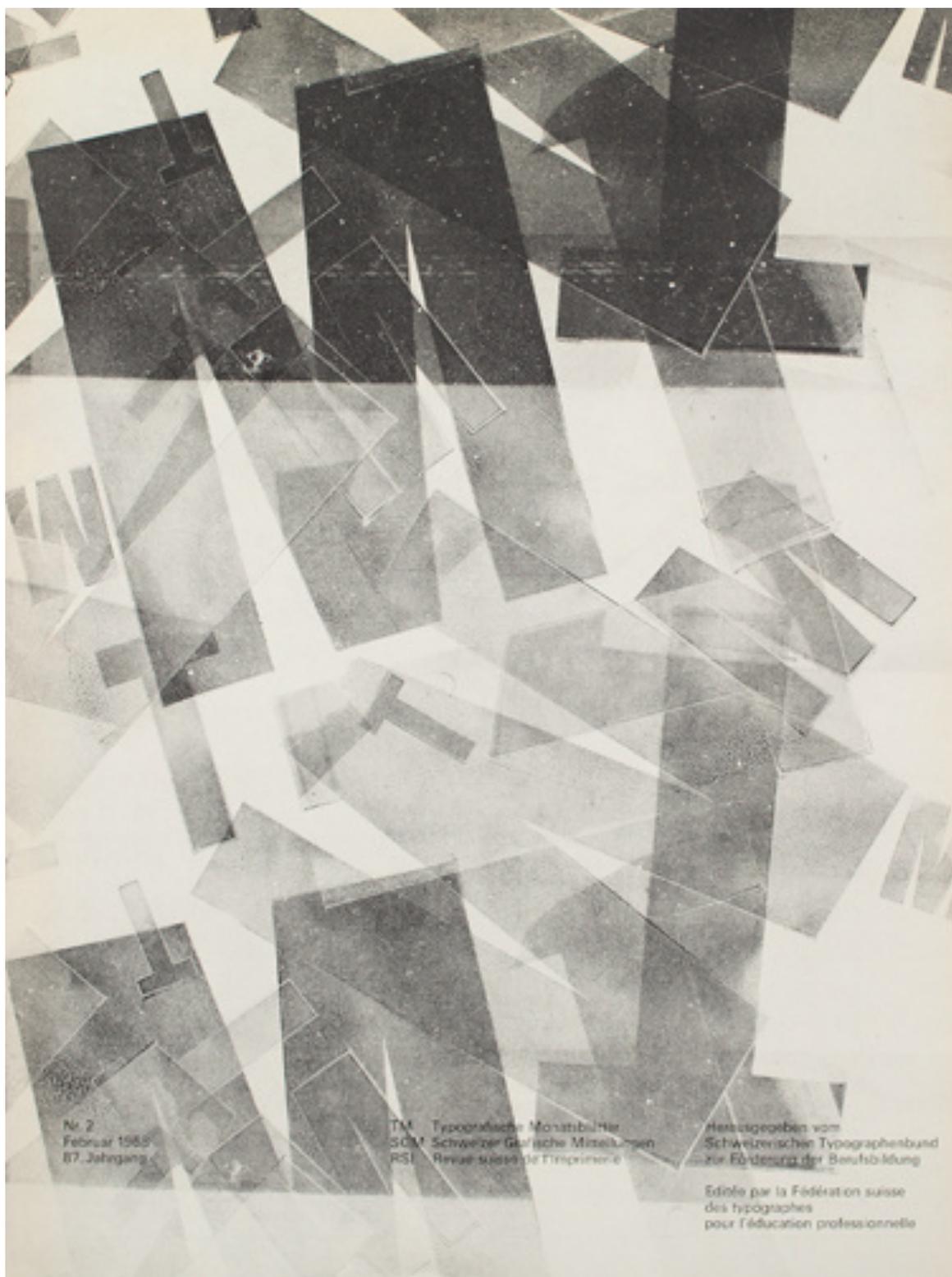


Рис. 10. Ферд Г. Обложка журнала «Typographische Monatsblätter», 1968 г.



Рис. 11. Виньелли М. Плакат для «Knoll Textiles», 1970 г.

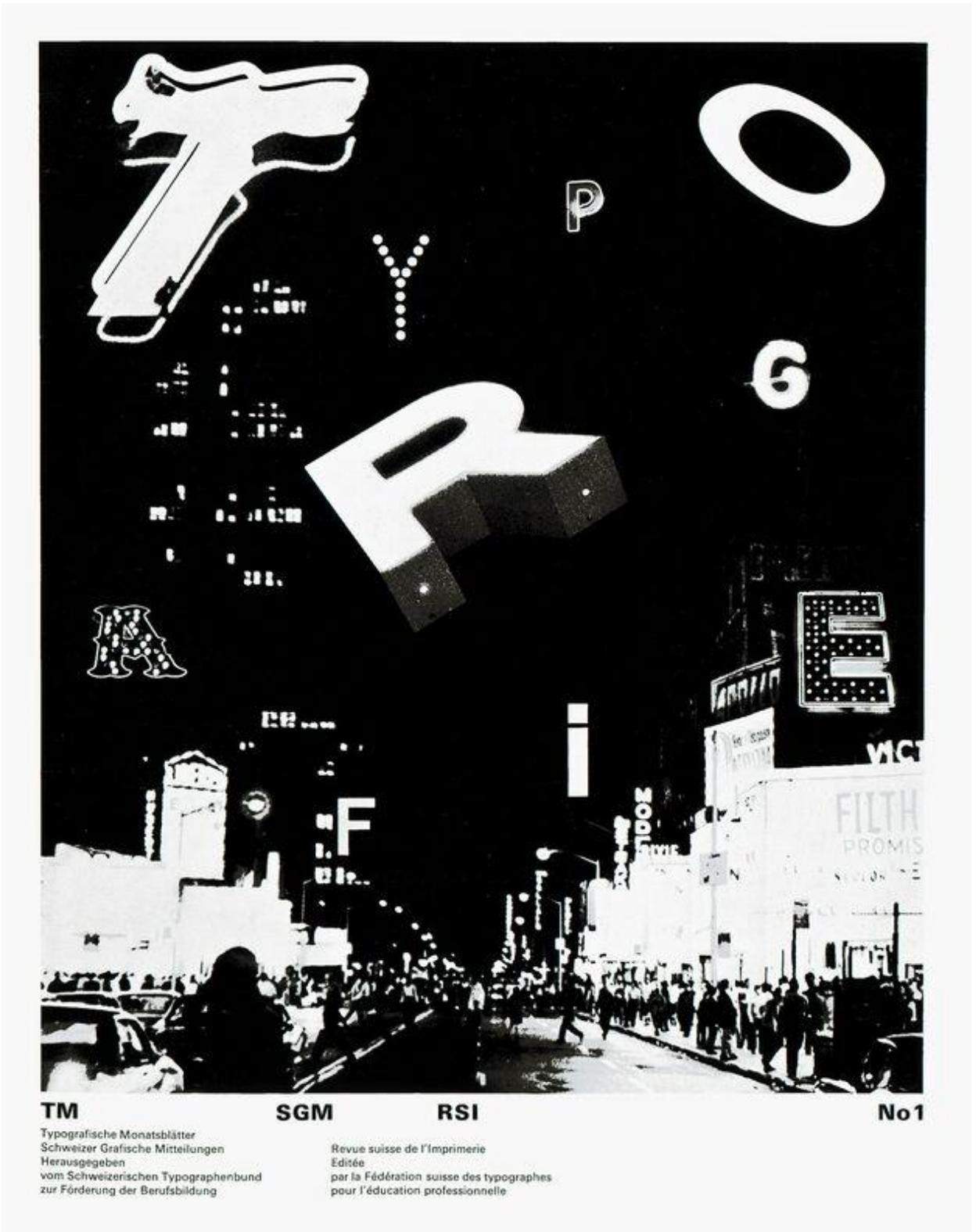


Рис. 12. Фридман Д. Дизайн обложки для швейцарского печатного журнала.1971г.

12

Sprechen:
Sprechen ist das dem Menschen eigene Vermögen, Bewußtseinsinhalte in Worte zu fassen und mit der Stimme auszudrücken.

Sprache:
Sprache ist – allgemein gefaßt – ein System von Wörtern, Wort- und Satzfügungen. Alle, die dieses System kennen und anwenden, werden damit befähigt, Bewußtseinsinhalte mitzuteilen und einander zu verstehen.

Schrift:
Schrift ist konventionelle bildliche Darstellung der Wörter einer Sprache. Damit können Aussagen in dieser Sprache festgehalten und weitergegeben werden.

Grammatik:
Grammatik – im weitesten Sinne – faßt die Formen und Fügungen einer gesprochenen oder geschriebenen Sprache auf jeder Stufe ihrer Entwicklung.

Wert der Sprache:

Jede Sprache ist für die menschliche Gemeinschaft, die sich ihrer bedient, und damit für jeden, der zu dieser Gemeinschaft gehört.

- 1. sachlich: Praktisches Werkzeug als Mittel der Aussage und der zwischenmenschlichen Beziehungen.
- 2. geistig: Intellektuelles und gemüthafes Erbe von grundlegender geistiger und sittlicher Bedeutung und als solches ein Bestandteil der Menschheitskultur.
- 3. künstlerisch: Werkstoff, der literarische Kunstwerke möglich macht.

**Un-
ersetz-
barkeit:** Diese Merkmale sind allen Sprachen
gemein, eignen aber jeder von ihnen
auf eine besondere und unverwech-
selbare Art.

Aus (Dokument Nr. 3) der Sprachencharta des Freiburger Instituts. Freiburg|Schweiz

Рис. 13. Вайнгарт В. Обложка журнала «Типографика» No 12. 1972 г.

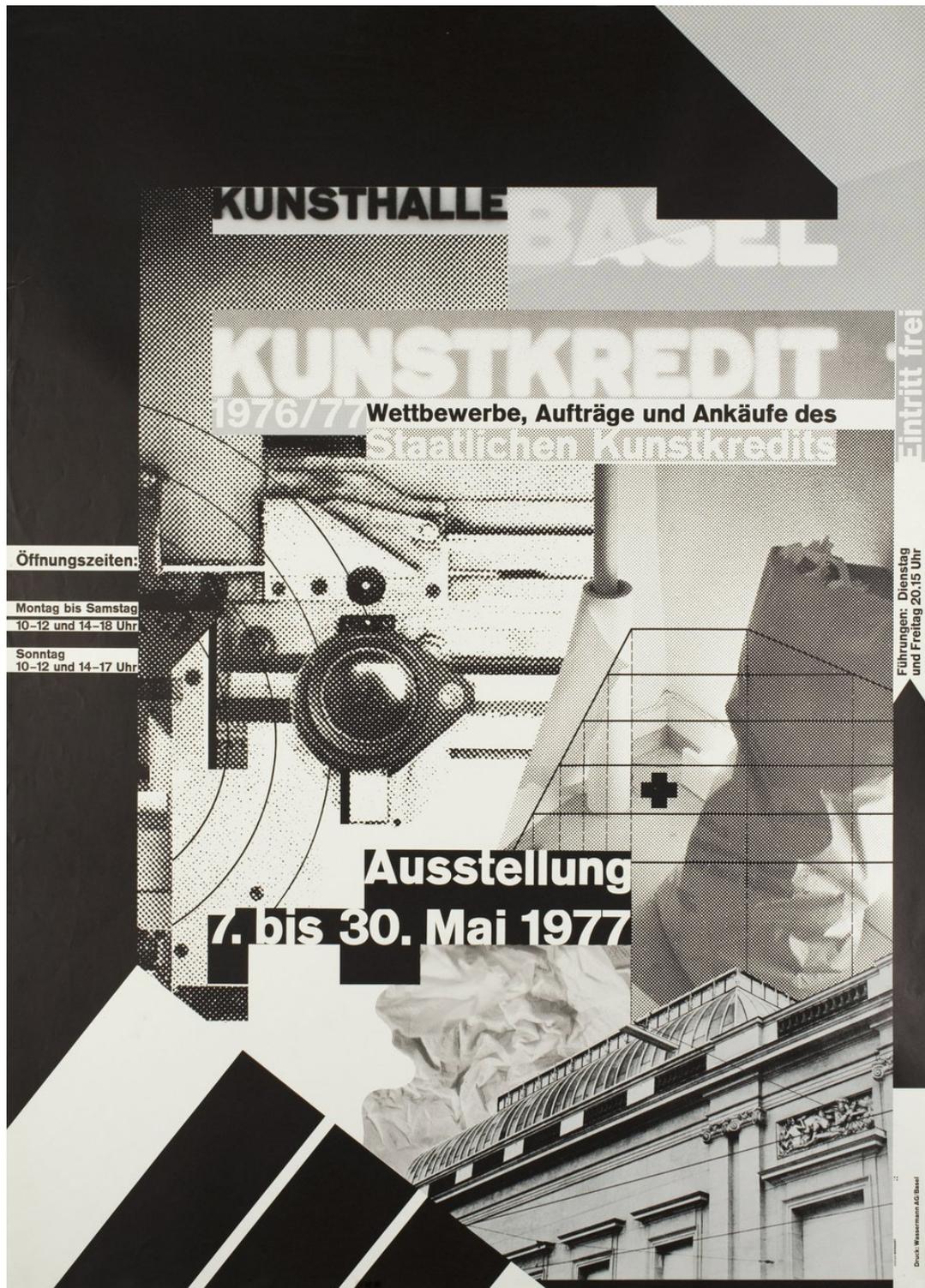


Рис. 14. Вайнгарт В. Плакат "Кунсткредит 1976/77". 1977 г.



Рис. 15. Вайнгат В. Плакат. 1978/79 год. 1979 г.

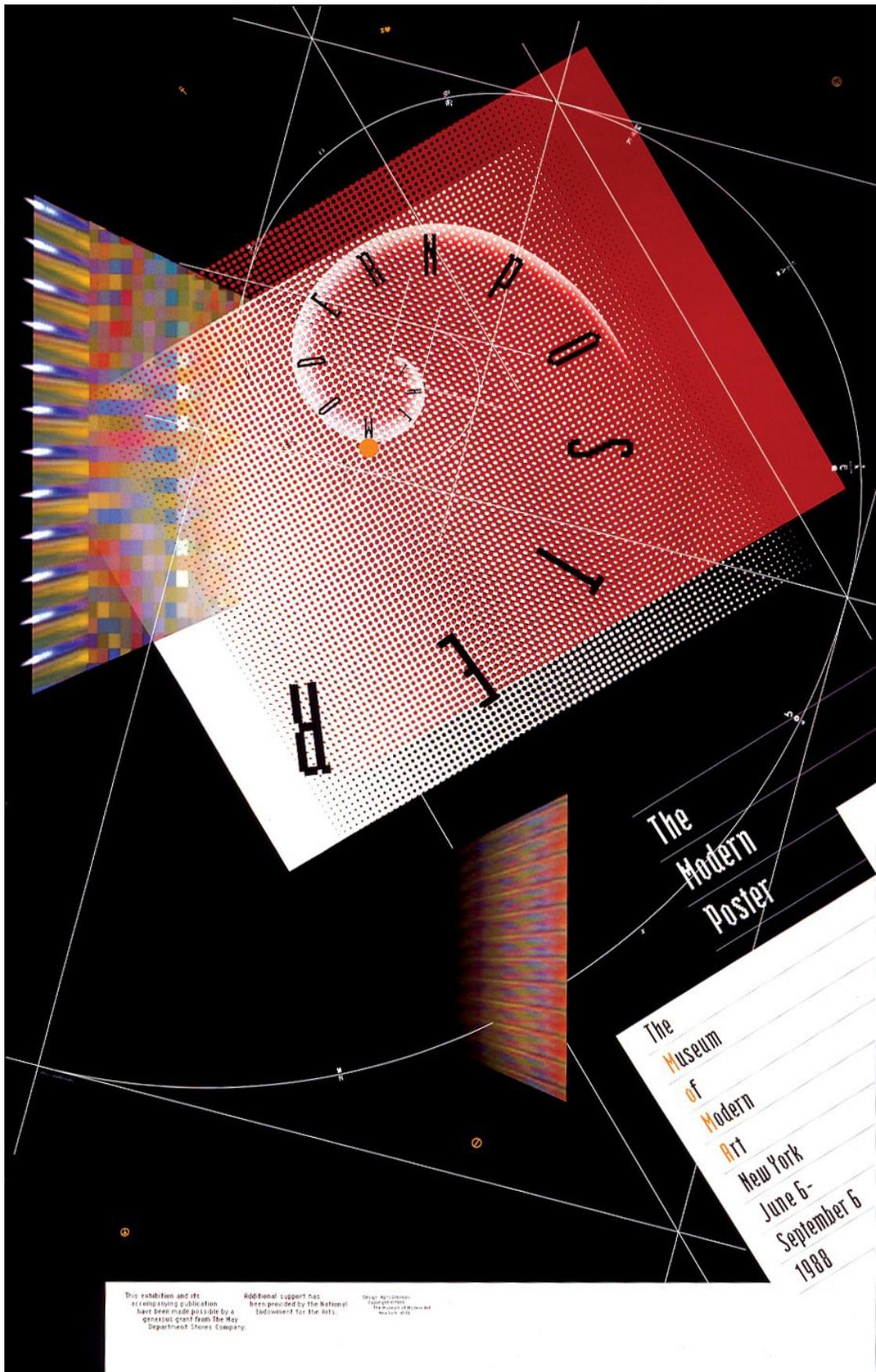


Рис. 16. Грейман Э. Плакат к выставке современных плакатов, 1988 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ГРАФИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

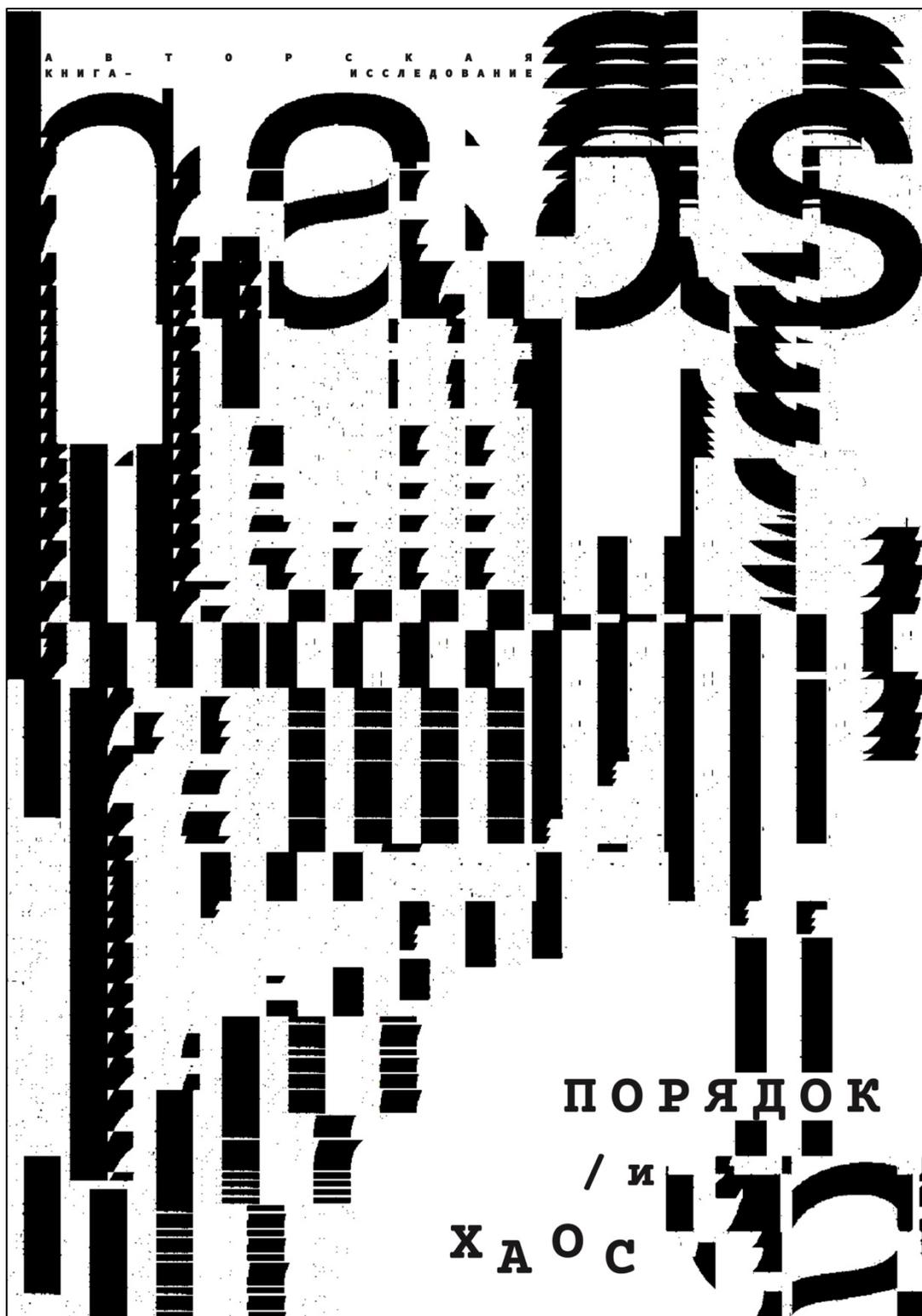


Рис. 1. Обложка авторского печатного издания

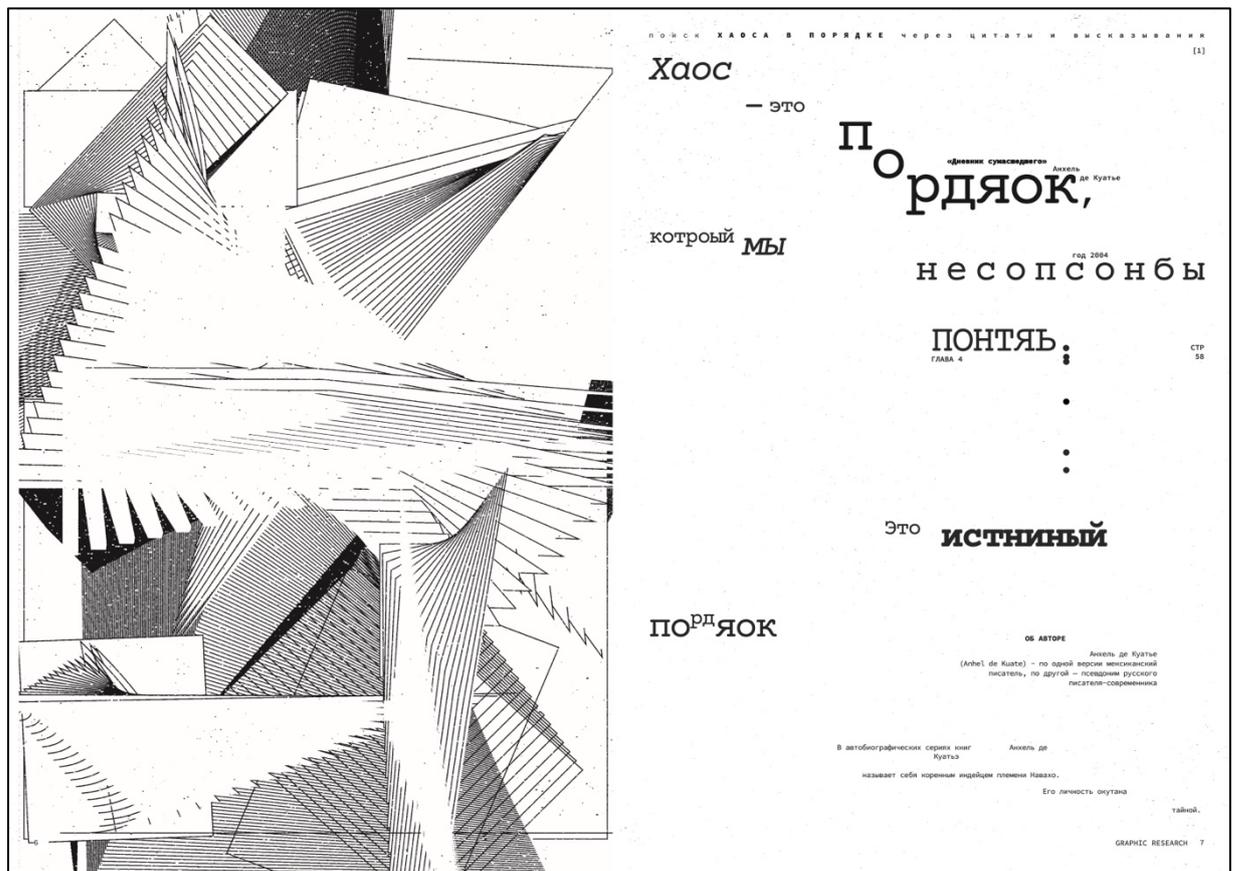
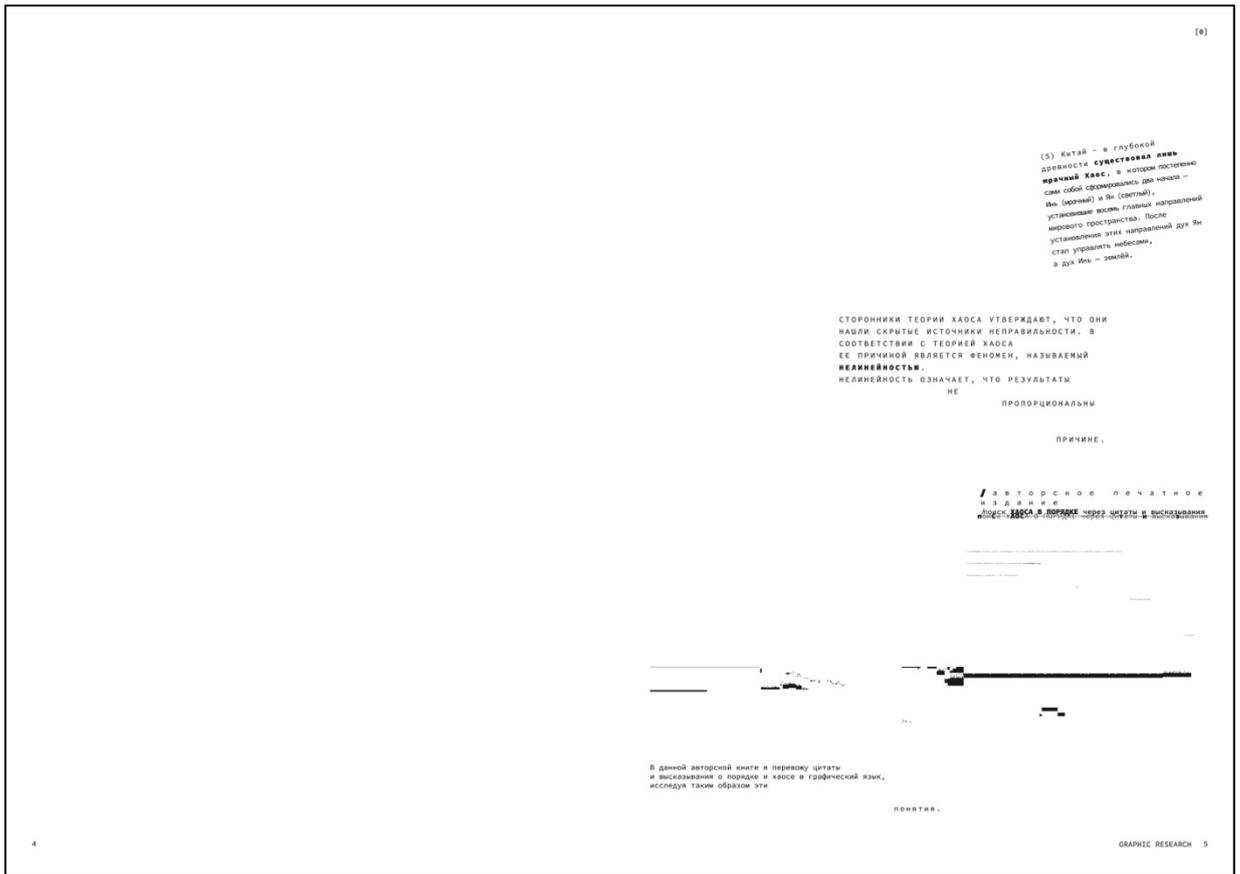


Рис. 2. Развороты печатного издания

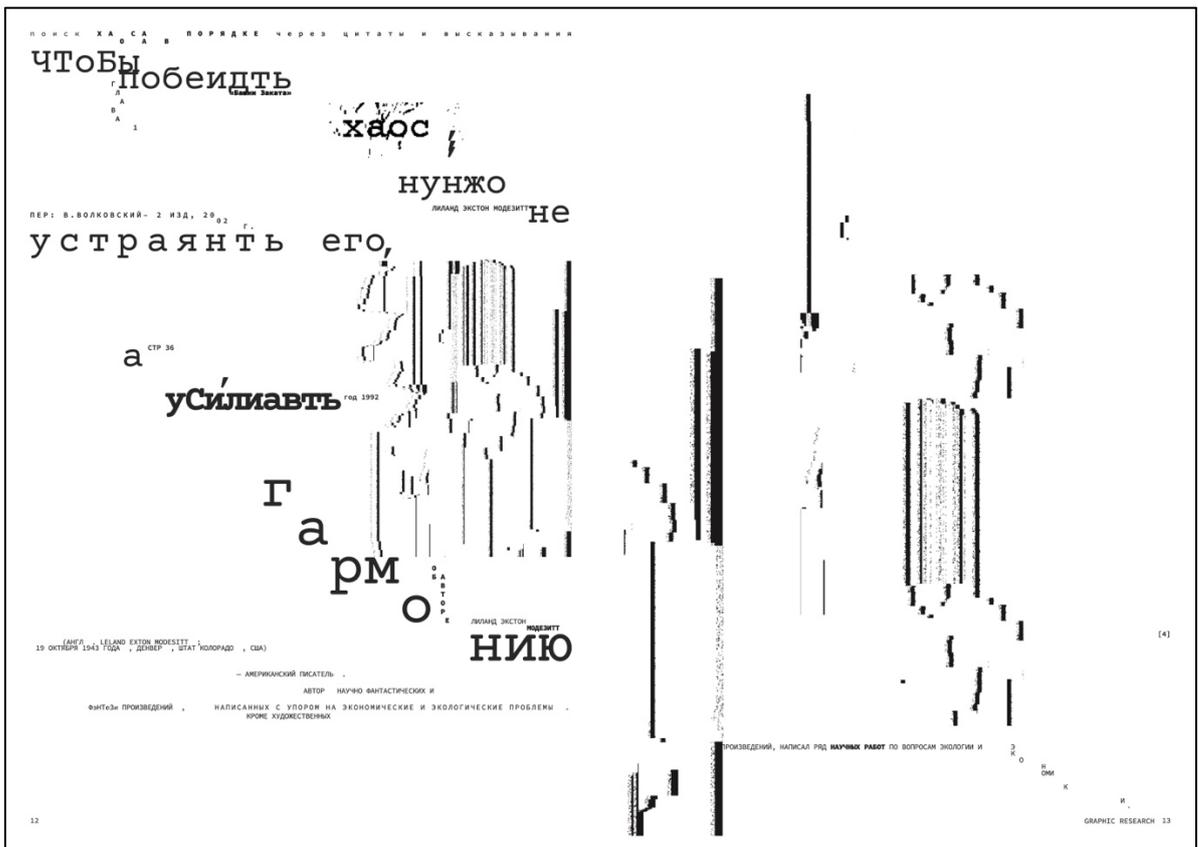
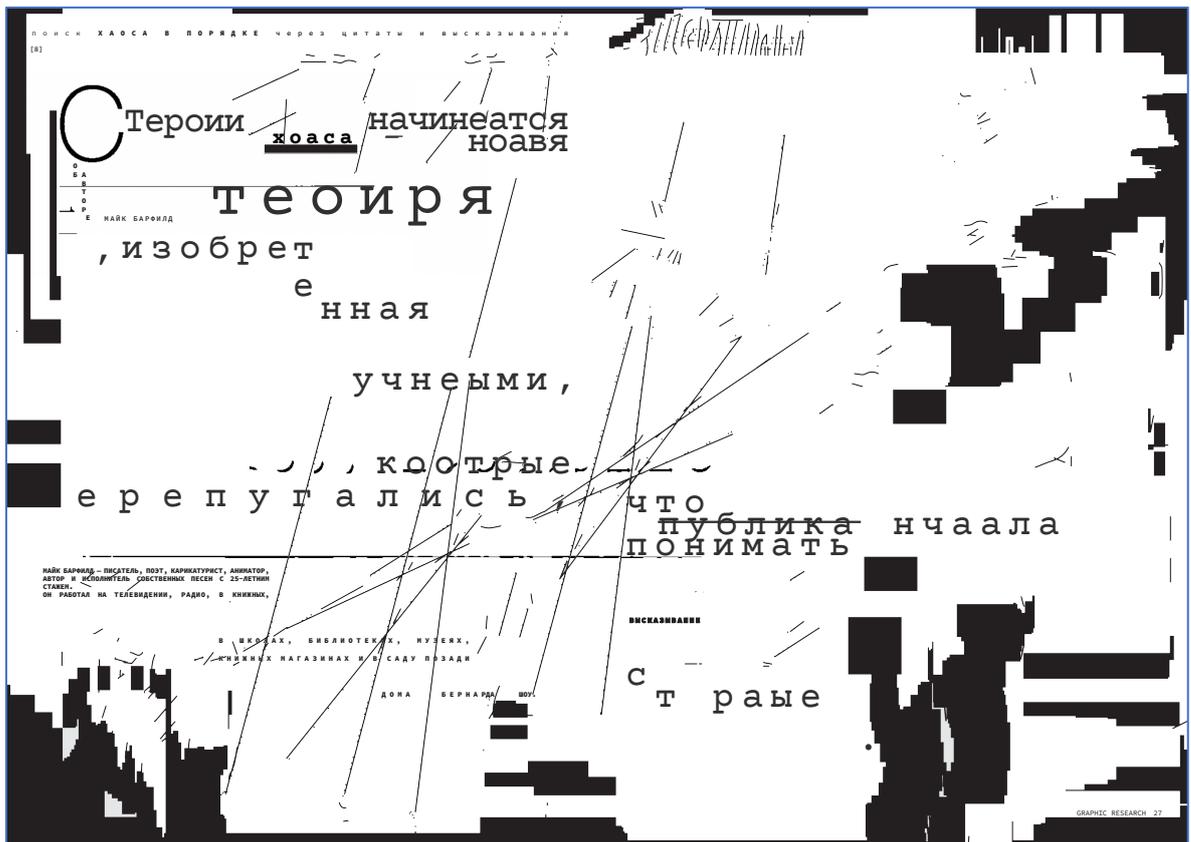


Рис. 3. Развороты печатного издания

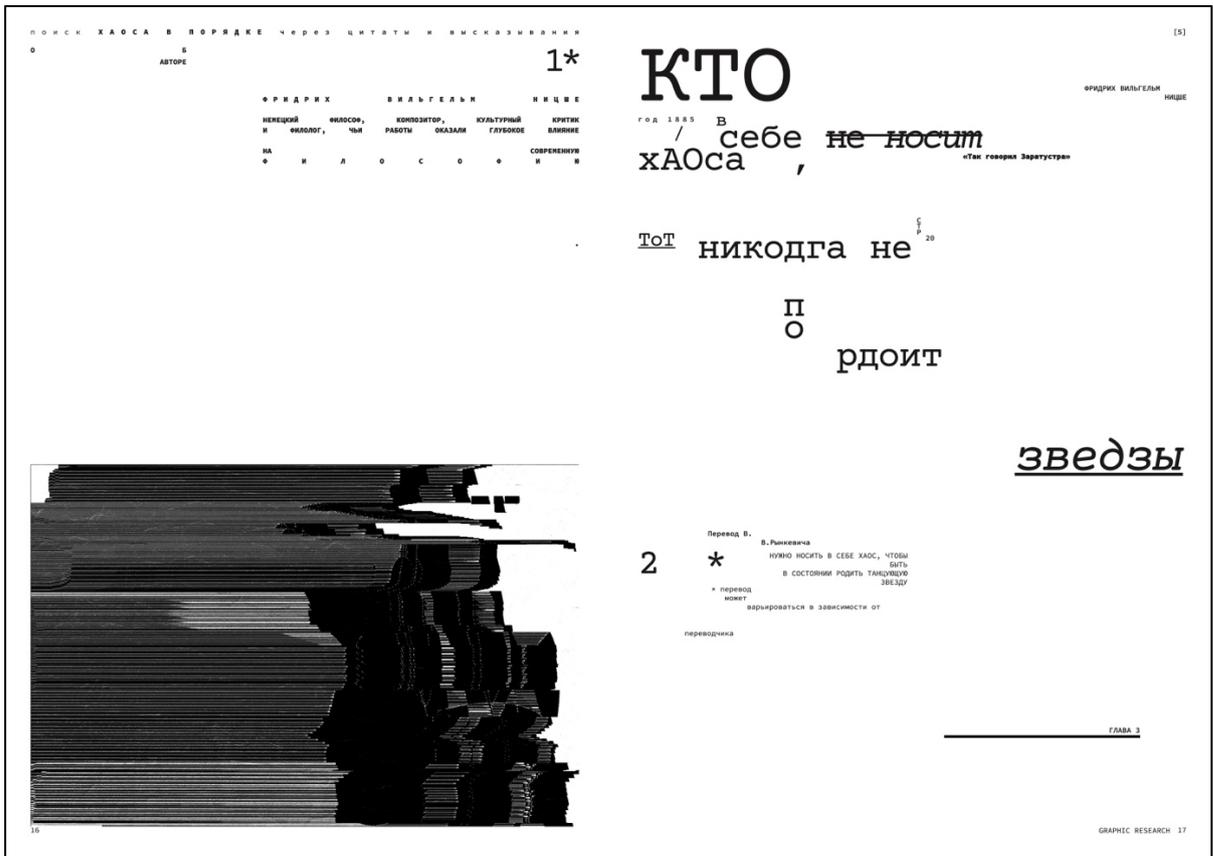
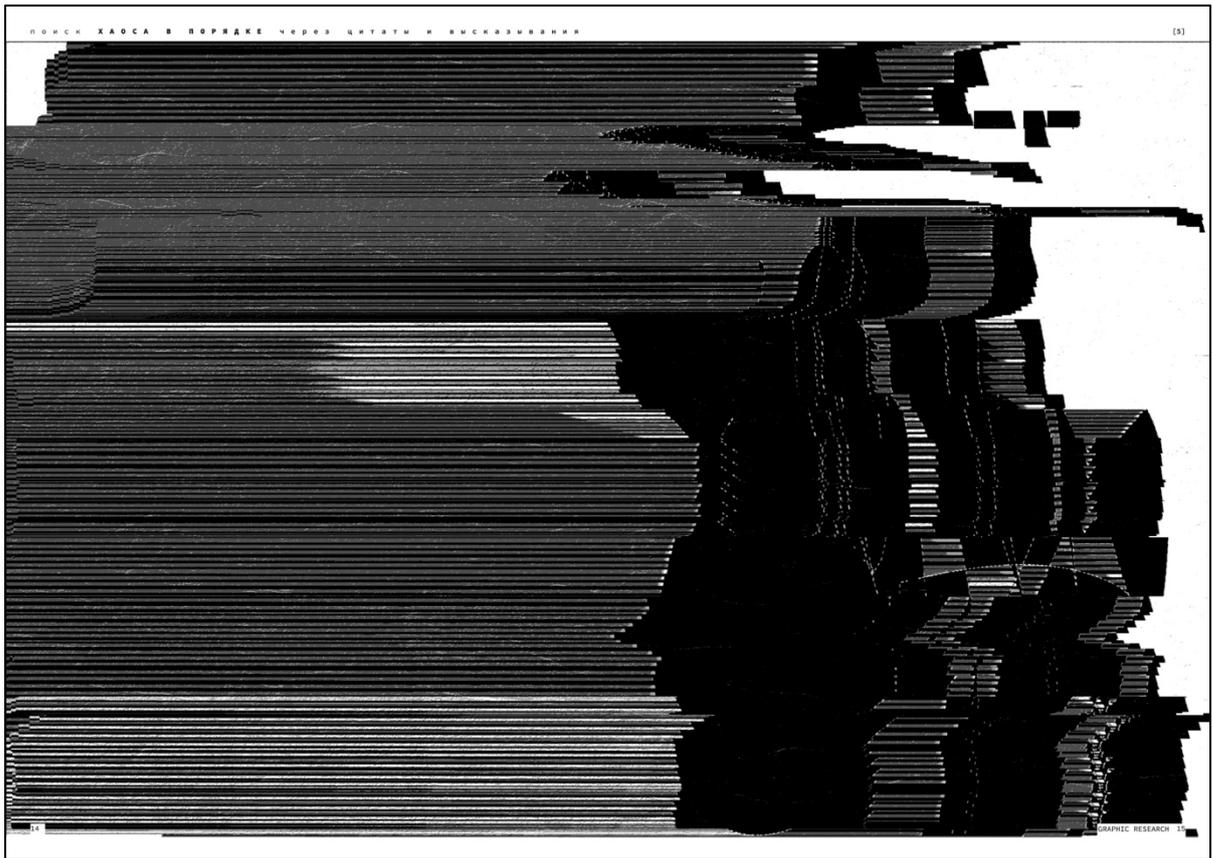


Рис. 4. Развороты печатного издания

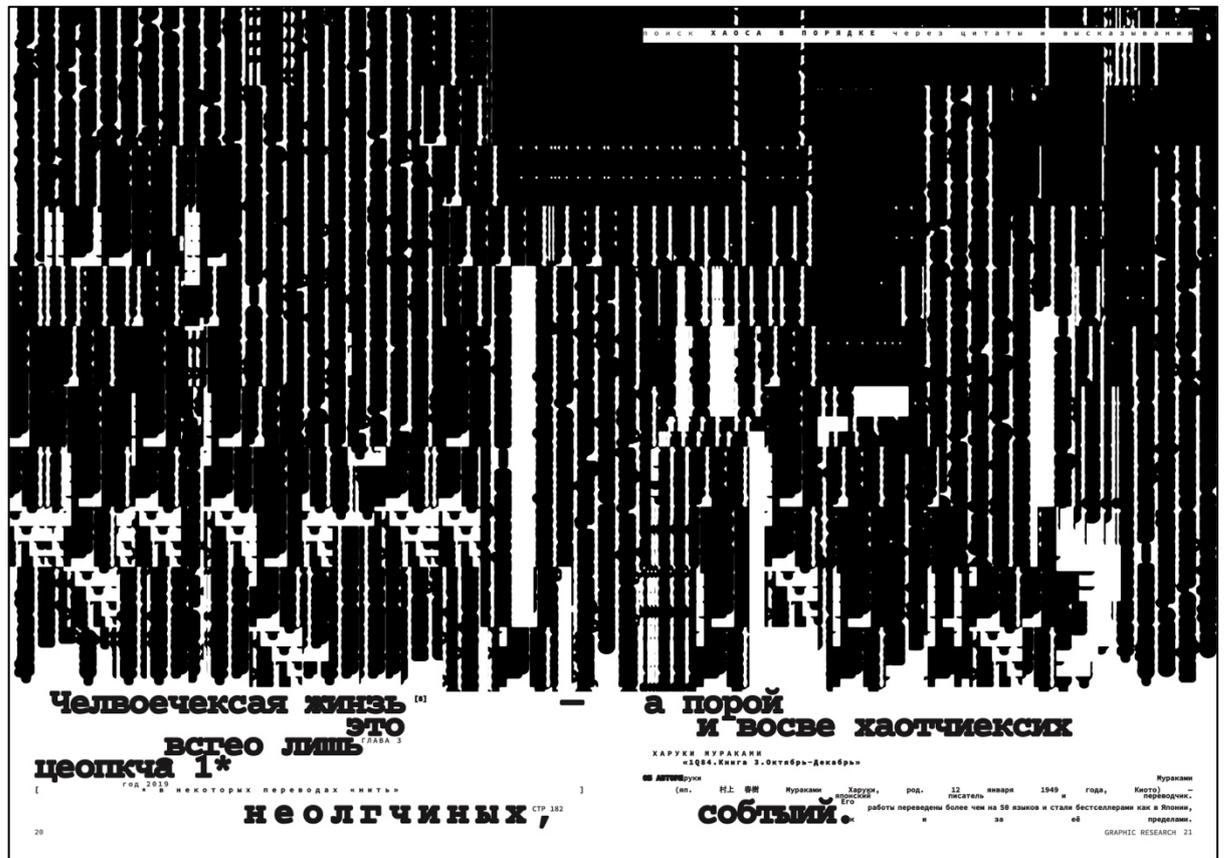
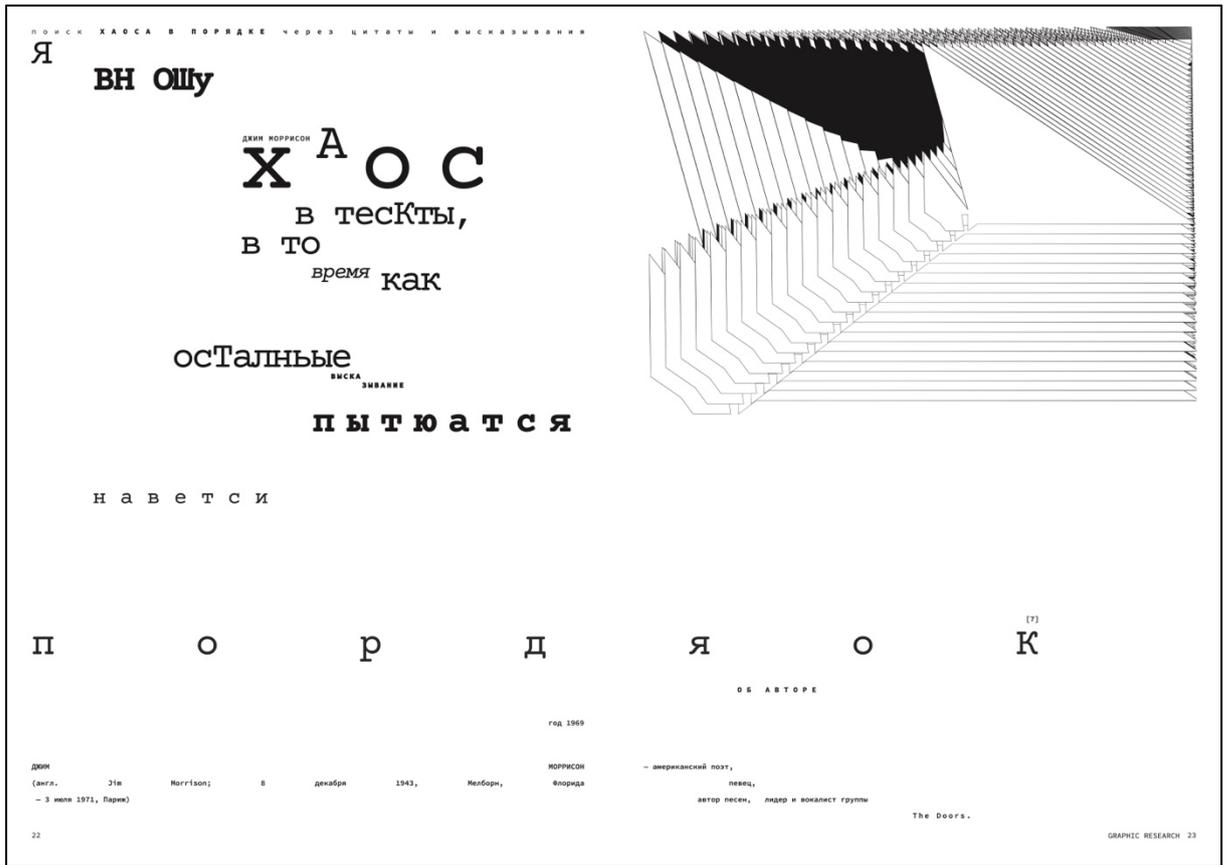


Рис. 6. Развороты печатного издания

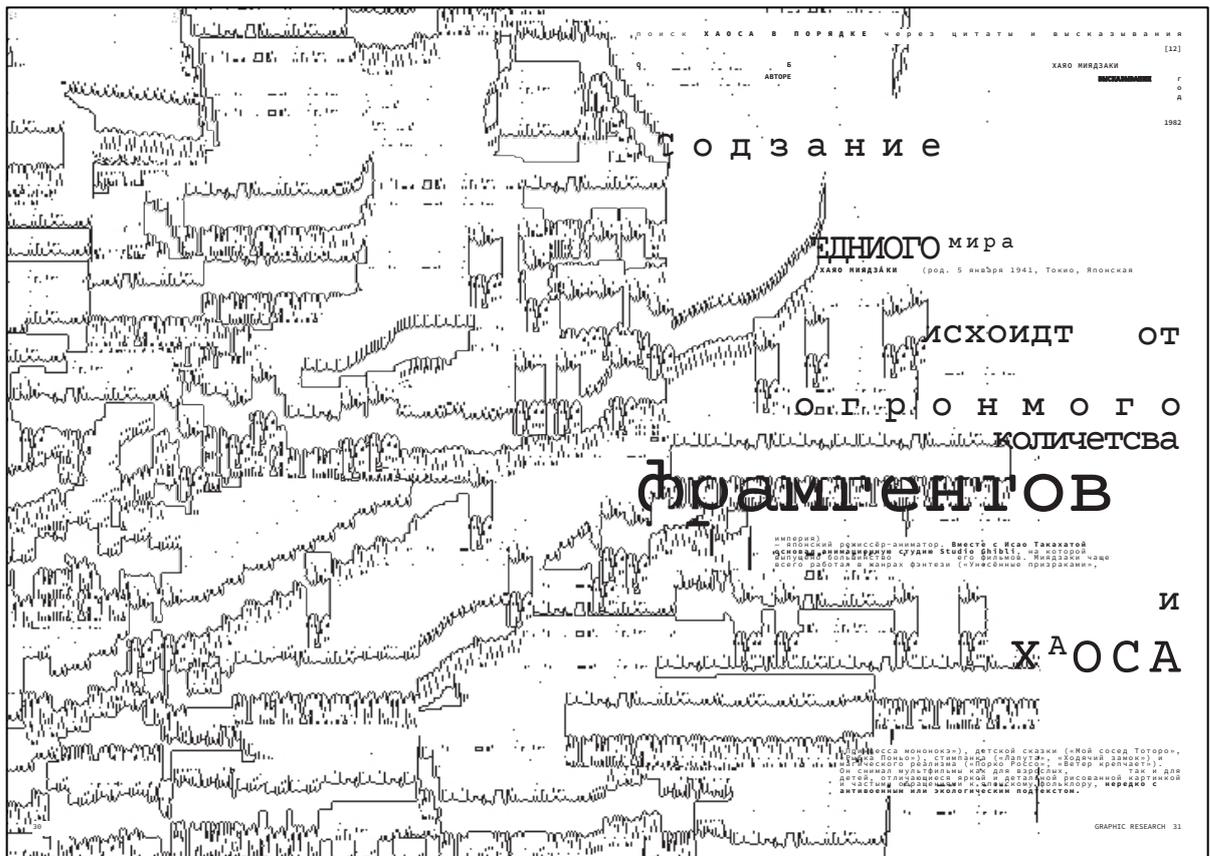
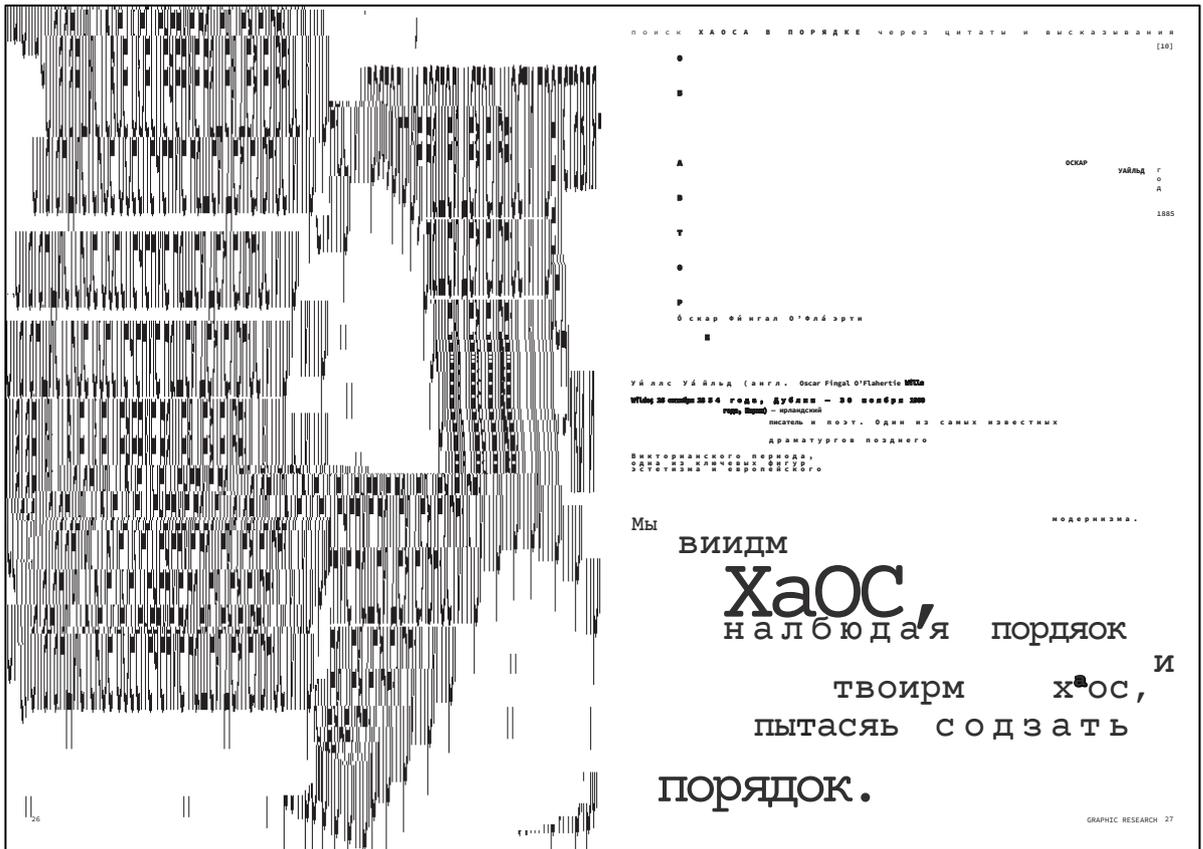


Рис. 7. Развороты печатного издания

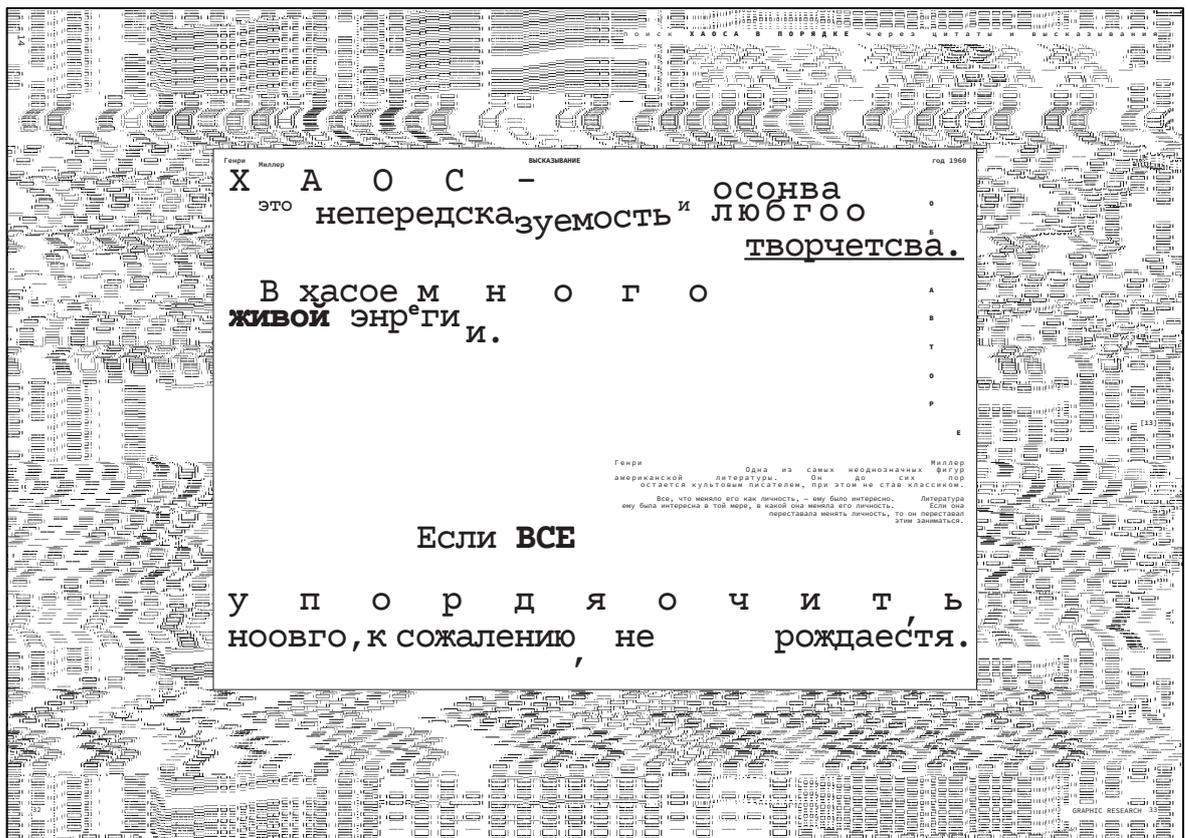
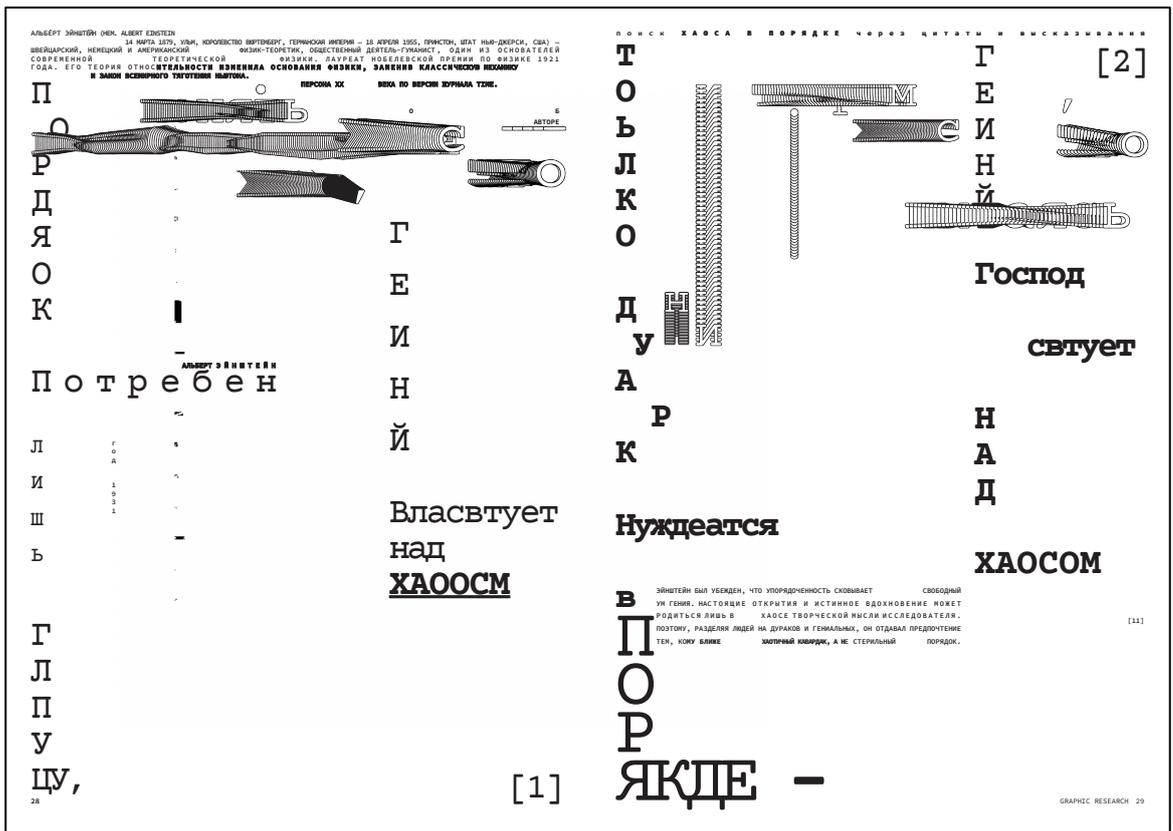


Рис. 8. Развороты печатного издания

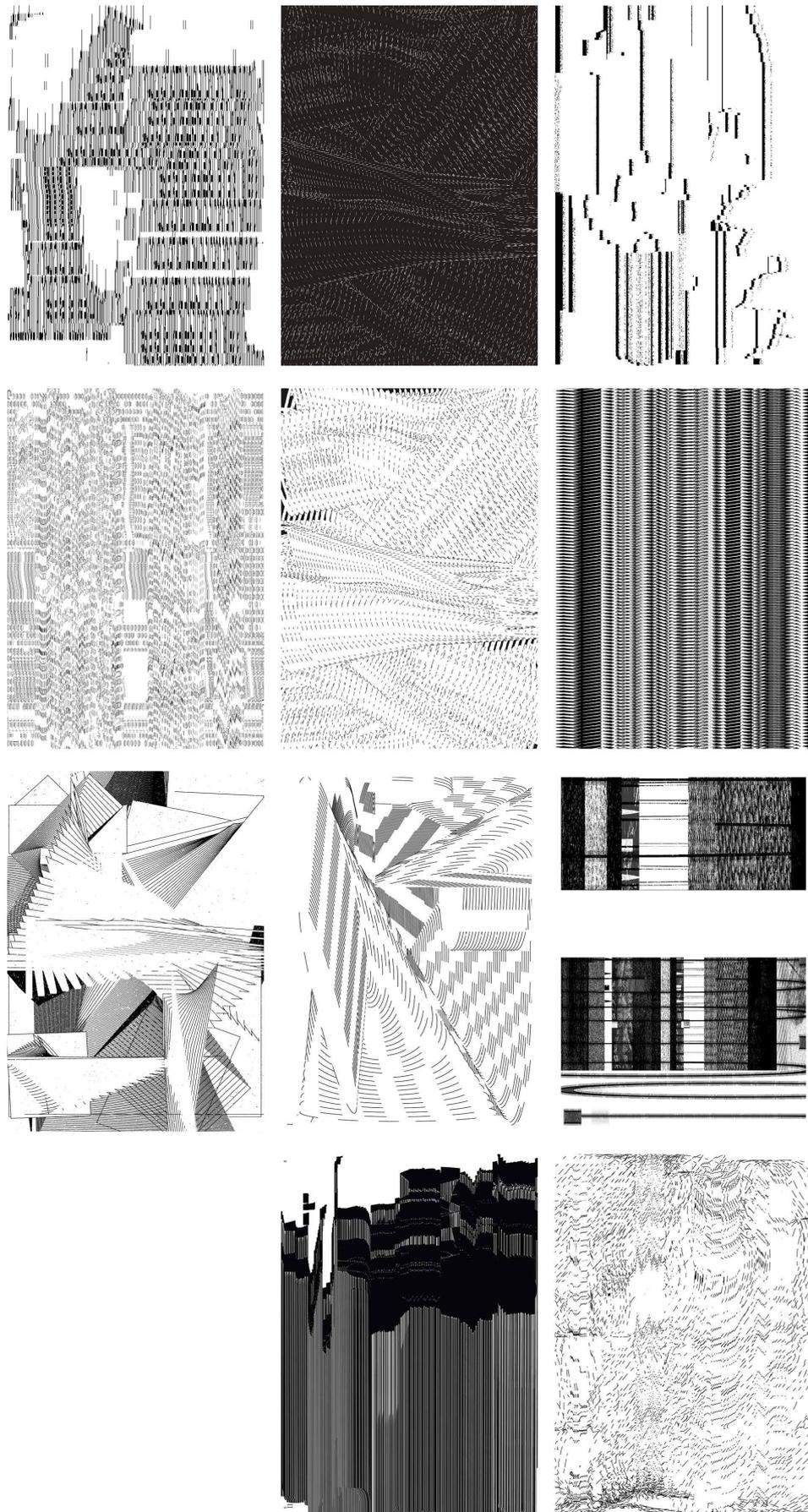


Рис. 9. Графические листы на тему хаоса

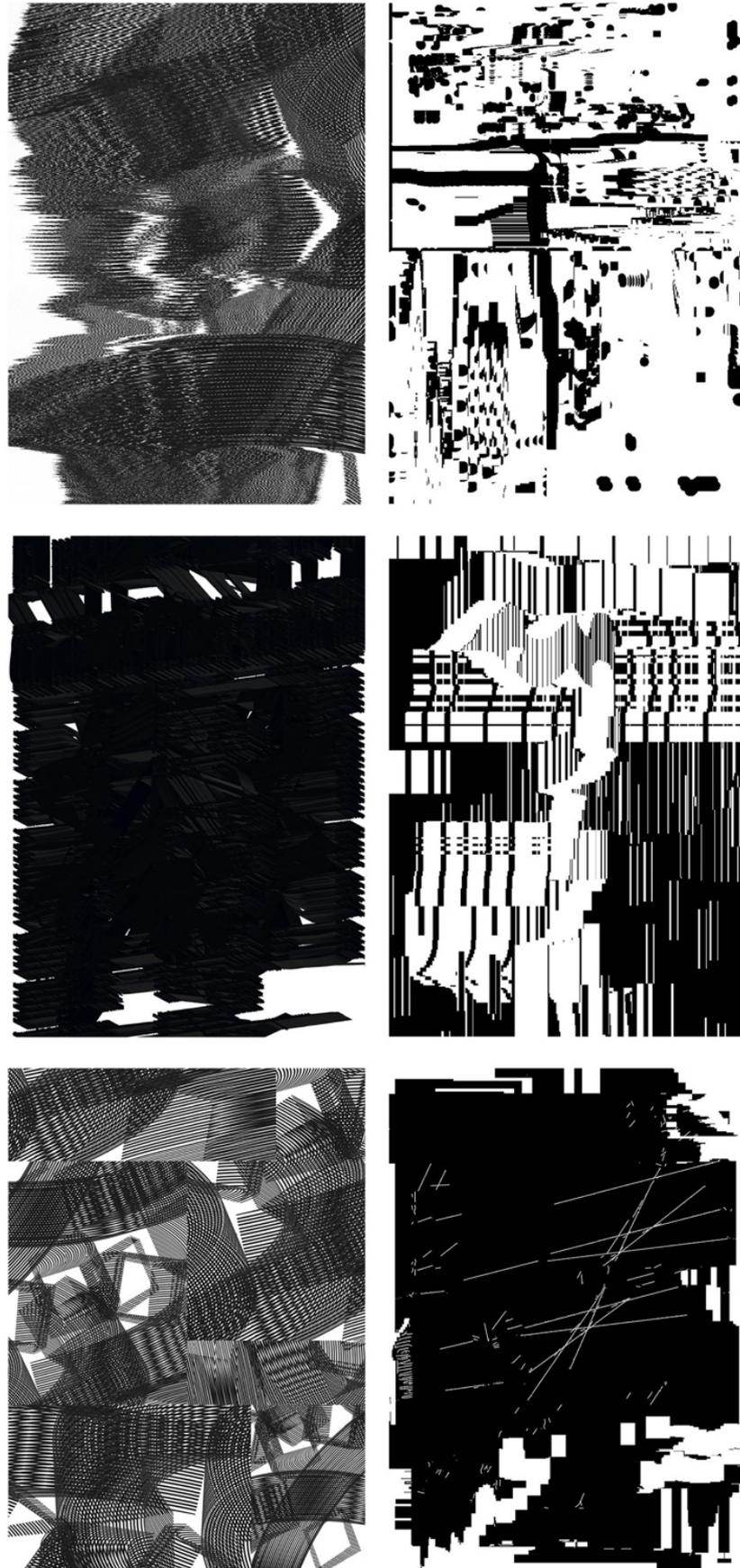


Рис. 10. Графические листы на тему хаоса

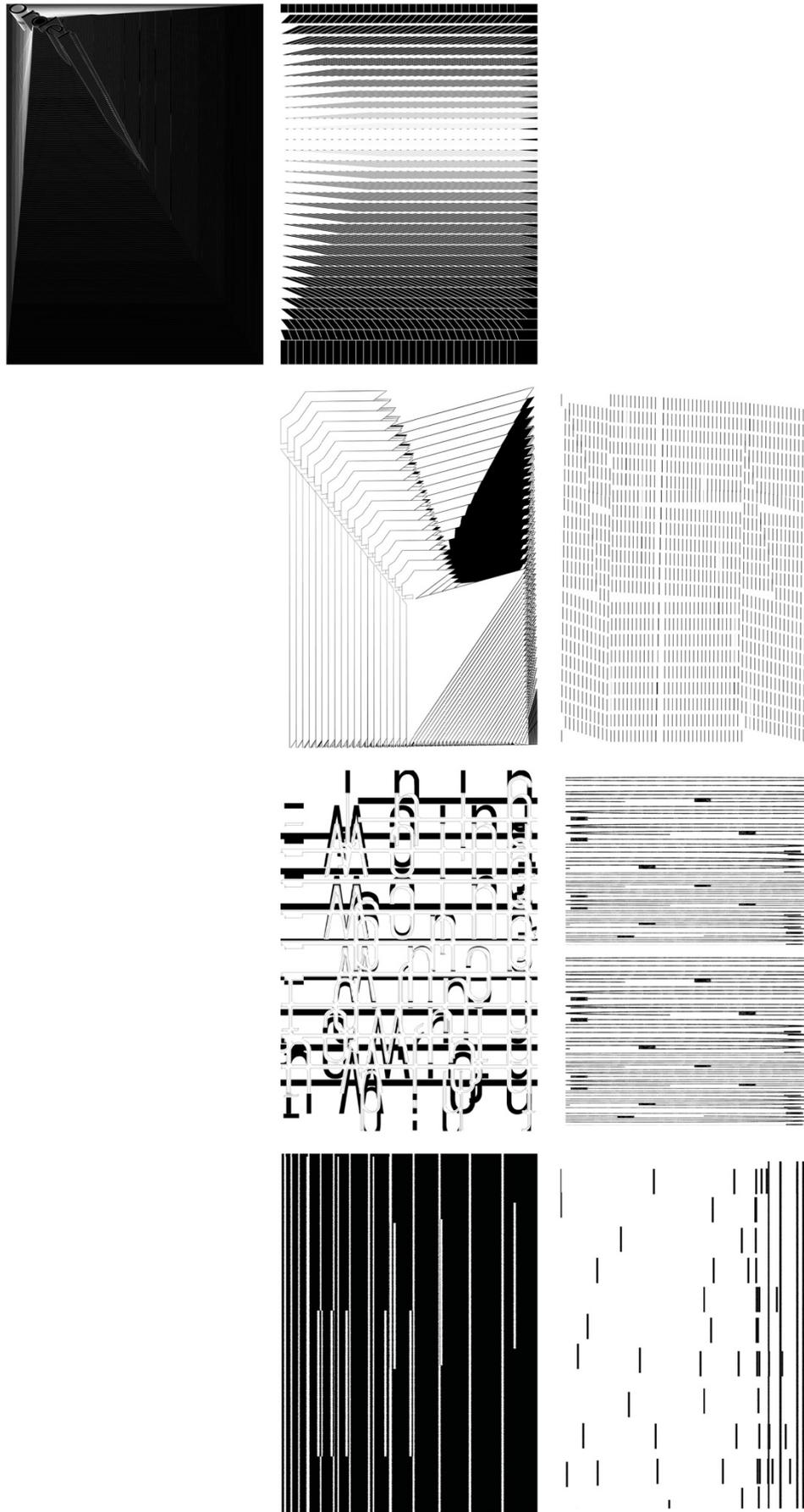


Рис. 11. Графические листы на тему порядка