

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Хэ Шань

Влияние визуальной айдентики на выставочный дизайн на примере проекта
выставки «депрессия-улыбка»

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

PhD in Product Design

Affiliate Fellow of Chartered Society of Designers

Золотова Мария Леонидовна

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

Введение

Глава 1. Основные направления развития графического дизайна XX века и сопровождение выставки.

1.1. Развитие графического дизайна и выставочные плакаты первой половины XX века.

1.2. Графический дизайн и выставочные плакаты второй половины XX века.

Глава 2. Концепция выставки и особенности ее развития в первой половине XX века.

2.1. Выставочная деятельность в интернациональной культуре: ранняя история.

2.2. Музеи и выставочная деятельность во второй половине XIX – начале XX века.

2.3. Выставки и экспозиции на протяжении XX века.

Глава 3. Выставочный дизайн, его развитие и основные приемы на протяжении XX века.

3.1. Выставочный дизайн и его специфика.

3.2. Выставочный дизайн и его архитектурная традиция.

3.3. Выставочная архитектура и музейный дизайн второй половины XX века.

Глава 4. Описание графического проекта

Appendix 1

Заключение

Appendix 2

Список литературы

Введение

Развитие музейного и выставочного дизайна (в том числе, выставочного плаката) является одной из наиболее актуальных тем как в современных исследовательских проектах, так и в графическом дизайне¹. На протяжении последних лет вышла целая серия исследований, посвященных различным формам актуального музейного дизайна².

В рамках данной темы представляются важными два основных направления. Во-первых, это дизайн выставочного зала, изменение выставочного пространства. Следует отметить, что эти трансформации происходили на протяжении всего XX века и преобразования выставочного пространства, происходящие сегодня, – лишь часть этого протяженного во времени процесса. Во-вторых, важным вектором является поиск новых графических решений, связанных с сопровождением музейных проектов и выставочного пространства. В данном случае речь идет как об использовании новых технических носителей, так и о создании новых графических форм. Одним из ярких примеров этого направления следует считать историю развития выставочного плаката.

Данная работа посвящена графическому сопровождению выставочного проекта. Инструментом создания, поддержки и продвижения выставки в рамках данного проекта мы рассматриваем Visual Identity Design – то есть, вид дизайна, который подразумевает формирование визуальной идентичности. В данном случае речь идет о визуальной идентичности, связанной с пространством выставки и его представлением в публичном пространстве.

Проект состоит из двух частей – исследовательского раздела и прикладной части, где представлен графический проект. Исследовательская часть формирует

¹ Васильева Е.; Аристова Ж. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 – 97.

² Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.

теоретическую базу исследования. Она посвящена двум основным темам – развитию основных форм графического дизайна XX века (и выставочного плаката в том числе)³ и проблеме преобразования выставочного пространства и развития концепции выставок на протяжении XIX – XX веков⁴.

Теоретический раздел является важной основой проекта. В рамках работы над данной темой представляется принципиально важным как изучение графического опыта XX века, так и развитие системы музея и выставочного пространства. А также их визуального представления, в том числе в формах выставочного плаката. Понимание этих направлений позволяет лучше ориентироваться в выбранной теме, что облегчает работу над проектом.

Цель данного проекта – создание системы графического сопровождения выставки, построенного по принципу визуальной идентичности. **Цель теоретического раздела** заключается в исследовании вопросов, связанных с развитием пространства выставки, а также – с преобразованием графического дизайна и выставочного плаката XX века. Следует отметить, что особое внимание в рамках теоретического исследования уделено развитию именно выставочного плаката как одной из форм графического дизайна XX столетия. Целью графического раздела является создание проекта сопровождения выставки и формирование комплекса визуальной идентичности, связанного с экспозиционным пространством и формами его представления.

В рамках данного проекта могут быть сформулированы следующие **задачи**:

- Исследование визуальных особенностей графического дизайна XX века.
- Изучение основных направлений графического дизайна XX века.
- Изучение динамики развития традиции выставок XIX-XX веков.
- Исследование развития выставочного пространства в XX столетии.
- Изучение основных выставочных и музейных институций XX века.

Предмет исследования. Предметом исследования в данной работе является графический дизайн XX века, а также развитие системы выставок на протяжении XIX-XX веков.

³ Фил Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008; Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁴ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

Методика исследования. Данная работа построена на последовательном систематическом изучении материала. Выполнение графического проекта предваряет теоретическое исследование академического формата. В теоретическом разделе рассмотрены основные работы, направления и концепции, связанные с развитием графического дизайна и выставочного плаката на протяжении XX века. Также в рамках данной работы рассмотрены основные форматы развития музейной и выставочной системы.

Актуальность исследования. Развитие выставочной системы является одной из наиболее актуальных тем, которая связана как с графическими проектами, так и с академическими исследованиями⁵. Проблема развития выставочного пространства привлекает внимание исследователей. Данный дипломный проект поддерживает и развивает это актуальное направление.

Новизна исследования. Особенность данного проекта – стремление объединить исследовательские и прикладные графические методы. Также новизна данного проекта связана с обращением к проблеме визуальной идентичности, которая в контексте данного проекта применена к выставочному пространству и его представлению.

Возможность практического применения. Элементы данного графического проекта могут быть использованы для графического сопровождения выставок. Отдельные решения проекта могут быть использованы в музейных, промышленных или торговых экспозициях.

Состав проекта. Выпускная квалификационная работа состоит из двух основных блоков – графического проекта и теоретической части. В теоретической части рассмотрены вопросы, связанные с развитием графического дизайна XX века, а также с преобразованием музейных и выставочных экспозиций.

Основное содержание работы. Теоретический раздел данного проекта состоит из Введения, четырех глав и Заключения. В Первой главе рассмотрены основные направления графического дизайна XX века. Прежде всего те, которые связаны с развитием визуального сопровождения и представления выставок. Особое внимание уделено феномену выставочного плаката.

⁵ Васильева Е.; Аристова Ж. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 – 97.

Графический выставочный дизайн развивался в рамках той же системы, что и графический дизайн в целом. В своем развитии он соответствовал тем основным направлениям и течениям, которые существовали в дизайне и графике на протяжении XX столетия.

Появление выставочных плакатов как самостоятельного формата связано с периодом второй половины XIX – начала XX веков⁶. На протяжении второй половины XVIII и в течении XIX века происходит формирование системы музеев⁷, с середины XIX столетия развивается традиция промышленных выставок. Появление этого относительно нового для XIX столетия формата приводит и к развитию музейной графики – специализированных плакатов. С одной стороны, они информируют зрителя о проведении выставки, дают основную информации о ее месте и времени. С другой – создают ее образ, отражают тему и содержание выставочного проекта, концепцию и его характер⁸.

Одним из возможных примеров выставочного плаката, где были реализованы обозначенные принципы, стала традиция австрийского плаката, связанная с созданием Венского сецессиона⁹. Венский сецессион представлял собой творческое объединение молодых австрийских художников, которые выступили против устаревших и формализованных принципов академической живописи. Одной из задач нового художественного объединения было проведение художественных выставок нового типа – выставок, на которых должны были быть представлены произведения в духе нового искусства¹⁰.

Афиши для первой выставки Венского сецессиона были подготовлены художником Густавом Климтом. Они поддерживали принципы формирующегося Модерна и были выступлением против устаревшей академической традиции.

⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁷ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

⁸ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁹ Берсенева А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1991.

¹⁰ Topp L. Architecture and truth in fin-de-siecle Vienna. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2004.

Сходный принцип был повторен Ольбрихом в работах над плакатами для Дармштадтской колонии художников¹¹.

Важным образцом развития выставочного плаката стала серия постеров, подготовленных для Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году¹². Эта выставка, в частности, известна тем, что именно она стала заметной точкой развития стиля Art Deco. Возникновение самого термина Art Deco связано именно с этой выставкой, проходившей в Париже в 1925 году. Выставка 1925 года обозначила основные векторы развития дизайна. Она подчеркнула очевидный интерес к дорогим материалам, стилизованным украшениям и декору. Другие направления, связанные с Парижской выставкой, – функционализм и модернизм. Эти актуальные тенденции нашли свое отражение не только в прикладном дизайне или в архитектуре, но и в графическом плакате¹³.

Дизайн выставочных плакатов второй половины XX века использовал основные направления и течения графического дизайна, формировавшегося в рамках данного периода. Одним из направлений, которое унаследовало принципы дизайна первой половины столетия, можно назвать Швейцарский стиль¹⁴. Он унаследовал систему, сформированную в рамках таких направлений, как Де Стейл, русский конструктивизм и Баухаус¹⁵.

Особенностью Швейцарской графики можно считать формирование и использование модульной системы¹⁶. Модульная система предполагала композицию полос, при которой страница разделена на типовые сегменты, которые могут заполняться иллюстрациями, фотографией или текстом. Модульная сетка определяет внешний вид будущего макета. Эта система была

¹¹ Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.

¹² Green A. Art in France, 1900-1940. Boston: Yale University Press, 2000/

¹³ Benton C. Art Deco 1910—1939. Paris: Bulfinch, 2003.

¹⁴ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹⁵ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹⁶ Muller-Brockman J. Grid system in graphic design: visual communication design manual for graphic design, typography and space design. Zurich: Niggli Verlag, 2016.

разработана и описана швейцарским графиком Йозефом Мюллер-Брокманном, который представил модульную сетку как последовательную систему¹⁷.

В рамках Швейцарской школы выставочные плакаты создавались такими известными художниками-графиками как Эмиль Рудер, Армин Хофман и Йозеф Мюллер-Брокманн¹⁸. Как правило, классическими примерами считаются постеры, подготовленные к выставкам в таких музеях, как Музей декоративно-прикладного искусства в Базеле и Музей прикладного искусства в Цюрихе.

Следует отметить, что плакаты к выставкам создавались и в рамках такого течения в графическом дизайне как Новая волна. Это направление подразумевало, что графический дизайн может быть более выразительным и свободным. В графике Новой волны сохранилась традиция использования шрифтов без засечек, но дизайн стал более ассиметричным и свободным.

Во Второй и Третьей главе рассмотрены основные этапы развития системы музеев и выставок. Концепция выставочных проектов появилась в европейской культуре в конце эпохи Возрождения. Последовательное развитие эти идеи получили в XVII – XIX веках, когда возникла как система музеев, так и традиция регулярных промышленных выставок.

Музеи возникли и развивались на основе честных коллекций. Изначально музеи возникли как собрание необычных вещей – «кабинеты редкостей», а затем сформировались как музеи изобразительного искусства (или художественные музеи), которые мы хорошо знаем сегодня¹⁹.

Полагают, что первыми публичными музеями и выставками можно считать Эшмолианский музей (Ashmolean Museum of Art and Archaeology), который был открыт для публики в Оксфорде в 1677 году, а также Британский музей (British Museum), открытый для посещения в 1753 году²⁰. Первым публичным музеем во

¹⁷ Ibid

¹⁸ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹⁹ Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford & New York: Oxford University Press, 1998.

²⁰ MacGregor A. The Ashmolean Museum. A brief history of the museum and its collections. London: Ashmolean Museum & Jonathan Horne Publications, 2001/

Франции считается Лувр²¹. Его открыли для публики в 1793 году, в годы Великой французской революции. Лувр впервые предоставил свободный допуск в музей представителям разных сословий. Основу музейной экспозиции составили королевские коллекции произведений искусства.

Начало музейной деятельности в России было положено Петром I и Екатериной Великой. Петр I, в соответствии с традицией того времени, собирал «кабинеты редкостей». Его коллекция была положена в основу музея Кунсткамера, который был основан в 1714 году²². В 1764 году в Санкт-Петербурге был основан музей Эрмитаж. В его основу была положена коллекция императрицы Екатерины II, которая состояла из собрания 317 картин европейских художников²³.

В 1852 году в Лондоне был основан Музей Виктории и Альберта. В нем экспонировались произведения народного и национального искусства. Фактически, Музей Виктории и Альберта стал одним из первых этнографических музеев, а в XX веке – одним из первых музеев дизайна²⁴. В 1897 году в Лондоне был открыт музей, посвященный британскому искусству²⁵. Им стала галерея Тейт, в который были собраны произведения британского искусства и британских художников, начиная с 1500 года.

С XVII-XVIII веков в Европе начинается история автономных выставочных проектов. С середины XVII века существует традиция проведения Парижского салона, созданного на базе Королевской академии художеств²⁶. На протяжении XIX века Парижский салон стал центром академизма. В середине XIX века император Франции Наполеон III обратил внимание, что многие отвергнутые работы не уступают по своему качеству работам, принятым к участию в

²¹ McClellan A. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum*. Berkeley: University of California Press, 1999.

²² Радзюн А., Чистов Ю. *Ранние естественно-научные коллекции Кунсткамеры*. СПб.: МАЭ РАН. 2011.

²³ Пиотровский Б. *История Эрмитажа. Материалы и документы*. М.: Искусство, 2000.

²⁴ Physick J. *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*. London: VaM, 1982.

²⁵ Кудрявцев Б. *Художественные музеи Лондона*. М.: Искусство, 1994.

²⁶ Brauer F. *Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.

Парижском салоне. Тогда возник так называемый Салон Отверженных. В конце XIX – начале XX века в Париже открылись и стали проводить свои собственные выставки еще два альтернативных художественных Салона – это Салон Независимых (с 1884 года) и Осенний салон (с 1903)²⁷.

Помимо системы художественных выставок в XIX столетии стала формироваться традиция проведения промышленных экспозиций. Начало этой традиции было положено в 1851 году, когда под патронажем принца Альберта в Лондоне состоялась первая Всемирная выставка²⁸. Первая Всемирная выставка проходила в Гайд-парке²⁹, для ее проведения был построен специальный выставочный павильон, знаменитый Хрустальный дворец, который оказал заметное влияние на развитие архитектуры XX века. Всемирные выставки XX века проходили под знаком культурного обмена. Они рассматривались как способ формирования новой идеи, нового общества и нового будущего³⁰.

В начале XX века сформировался принципиально новый тип музея – музей современного искусства. Его отличительной особенностью был интерес не к редкостями или произведениям классического искусства, а к работам современных художников. Полагают, что одним из первых музеев нового типа стал Музей современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)³¹. Он был основан в 1929 году. Музей современного искусства в Нью-Йорке был первым музеем, где были собраны исключительно произведения современного искусства.

Еще одним начинанием, связанным с современным искусством, можно считать Биеннале современного искусства. Биеннале – это временные экспозиции современного искусства, которые проводятся раз в два года. Наиболее известным

²⁷ Bennett T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

²⁸ Geppert A. *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

²⁹ Findling J.; Pelle K. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland, 2008.

³⁰ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // *Международный журнал исследований культуры*. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

³¹ Bee H., Elligott M. *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: MOMA, 2004.

мероприятием этого формата можно считать Биеннале в Венеции (Венецианская биеннале). Идея проведения постоянной Венецианской биеннале возникла в 1893 году. Особое признание Биеннале в Венеции получила после Второй мировой войны. Во-первых, Венецианская биеннале стала одним из самых крупных смотров актуального интернационального искусства. Во-вторых, она стала важной площадкой для развития концепций современного искусства и дизайна³².

С 1980 года также проводится Венецианская биеннале современной архитектуры³³. В 1980 году Архитектурная биеннале стала самостоятельным мероприятием, но архитектурные объекты выставлялись в рамках Венецианской биеннале начиная с 1968 года. Так же как Биеннале современного искусства, Архитектурная биеннале дала начало многим актуальным явлениям и стилям современного искусства. Одним из таких течений современного искусства принято считать постмодернизм, который как полноценное художественное течение сформировался и заявил о себе на Венецианской биеннале 1980 года³⁴.

В Третьей главе рассмотрены вопросы, связанные с графическим сопровождением выставки. Выставочный дизайн можно рассматривать как процесс разработки визуального сопровождения выставки³⁵. К выставочному дизайну можно отнести дизайн экспозиционных помещений, методы экспонирования³⁶, а также дополнительное сопровождение выставки: дизайн плакатов, каталогов, буклетов или билетов. Дизайн выставки или создание дизайна выставки можно представить, как синтетический процесс, который использует различные графические и визуальные методы, привлекает разные категории участников и различных специалистов³⁷.

³² Thornton S. *Seven Days in the Art World*. New York: WW Norton, 2008.

³³ Levy A.; Menking W. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.

³⁴ Андреева Е. Ю. *Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века*. СПб.: Азбука, 2007.

³⁵ Dornie D. *Exhibition Design*. W. W. Norton & Company, 2006.

³⁶ Васильева Е.; Аристова Ж. *Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 – 97.*

³⁷ Skolnick L, Lorenc J, Berger K. *What is Exhibition Design?* RotoVision SA: 2007.

В некоторых случаях речь идет о создании временного выставочного пространства, которое будет сосредоточено на конкретных произведениях искусства. Выставки такого типа, как правило, проводятся в классических музеях или музеях классического искусства³⁸. Помимо архитектурной системы и архитектурного пространства такие выставки обращаются к практике графического дизайна, дизайна света и аудио-визуальным системам³⁹. Задача такого метода экспонирования – погрузить зрителя в специфическую среду, которая станет частью его представлений о выставочном объекте и предложенном художественном материале.

Развитие выставочного и музейного дизайна тесно связана с традицией развития архитектуры⁴⁰. История выставок XVIII и XIX веков связана с созданием выставочных пространств и строительством временных выставочных павильонов и зданий музеев. Архитектура музея или выставочного павильона должна была подчеркнуть характер коллекции или временной выставки, ее смысл и значение. Одним из наиболее ранних и известных архитектурных выставочных проектов можно считать Хрустальный дворец, построенный к Всемирной выставке 1851 года в Лондоне⁴¹.

Важным этапом в развитии выставочных пространств можно считать работы австрийского архитектора Йозефа Ольбриха – одного из самых заметных представителей Венской школы модерна⁴². Здесь можно обратить внимание на два основных объекта его авторства – здание и выставочное пространство Венского сецессиона и павильон в Дармштадте.

³⁸ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

³⁹ Falsitta M. Exhibition Design. London: TeNeues, 2002.

⁴⁰ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

⁴¹ Geppert A. Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

⁴² Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

Здание Венского сецессиона представляло собой принципиально новый проект и с точки зрения выставочного дизайна⁴³. Главной особенностью здания Сецессиона были передвижные внутренние стены. Они позволяли создать любую последовательность и конфигурацию выставочного пространства⁴⁴. Таким образом, здание Сецессиона стало важным образцом не только актуальной архитектуры, но и нового выставочного дизайна.

Важным экспозиционным объектом первой половины XX века также являлся павильон, построенный немецким архитектором Бруно Таутом для выставки Немецкого Веркбунда. Сооружение было возведено в 1914 году для выставки Веркбунда в Кельне – Таут построил павильон стеклянной промышленности Германии. Проект получил название «Стеклянного павильона» или «Стеклянного дома». Здание обладало бетонным цоколем, на котором размещался стеклянный купол. Снаружи купол был выполнен из зеркального стекла. Внутри – из цветного стекла. Павильон был посвящен утопической книге «Стеклянная архитектура», написанной за несколько лет до этого⁴⁵.

Павильоны на художественных и промышленных выставках часто определяли векторы и направления развития архитектуры. Одним из таких проектов можно считать павильон СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 году. Автором проекта выступил советский архитектор Константин Мельников⁴⁶. Советский павильон на выставке в Париже в 1925 году стал одним из первых образцов новой архитектуры. Павильон представлял собой легкую каркасную двухэтажную постройку. Наружные стены были остеклены. При сооружении здания были использованы такие элементы как точечные опоры, экранные стены и ленточные окна – элементы, на которых будет построена вся последующая архитектура XX

⁴³ Фиелл Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008.

⁴⁴ Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York, NY: Rizzoli International Publications, 1986.

⁴⁵ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

⁴⁶ Хан-Магомедов С. Константин Мельников. М.: Архитектура-С, 2006.

века. Парижский павильон Мельникова считается одним из важнейших памятников русского конструктивизма⁴⁷.

Одним из самых известных объектов в этом ряду можно считать национальный павильон Германии, созданный для Всемирной выставки в Барселоне в 1929 году⁴⁸. Павильон был построен по проекту немецкого архитектора-модерниста Людвиг Мис Ван Дер Роэ. В павильоне не было замкнутых помещений и дверей. Сооружение представляло собой открытое пространство, которое демонстрировало новые принципы планировки.

После Второй мировой войны преобразование выставочного и музейного пространства получило новое развитие. Дальнейшее развитие выставочных пространств было связано с активным участием знаменитых архитекторов в строительстве музеев. Из утилитарного помещения для хранения и демонстрации картин музей превращается в концептуальный объект, в памятник современной архитектуры. Этот процесс связан со второй половиной столетия – он начался еще в 1950-е годы и привел к появлению уникальных объектов современной архитектуры в последние десятилетия прошлого столетия⁴⁹.

Важным событием послевоенного времени стало строительство финским архитектором Алваром Аалто⁵⁰ национального выставочного павильона для Венецианской биеннале в 1957 году⁵¹. В работе Алвара Аалто были использованы новейшие архитектурные идеи и решения того времени. Павильон на Венецианской биеннале 1957 года стал одним из ярких специфических памятников Интернационального стиля⁵².

⁴⁷ Хан-Магомедов С. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

⁴⁸ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

⁴⁹ Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.

⁵⁰ Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.

⁵¹ Eisenbrand J., Suominen-Kokkonen R., Pettersson S. Alvar Aalto — Art and the Modern Form. Helsinki: Ateneum Publications, 2017.

⁵² Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.

Важнейшим событием в области музейного дизайна стало строительство в Париже в 1977 году центра Жоржа Помпиду. Появление этого парижского музея современного искусства открыло новую эпоху в развитии музейного и выставочного дизайна. Архитекторами Ричардом Роджерсом и Ренцо Пьяно был создан принципиально новый архитектурный объем, а также выработана новая концепция музея⁵³. Центр Жоржа Помпиду представлял собой принципиально новое учреждение и новую концепцию с точки зрения музейной деятельности. Он стал первым музеем, который объединил под одной крышей выставочные залы, библиотеки, кинематографические площадки и дизайн-центры.

Эта традиция концептуальных музейных объектов была поддержана и в 1990-е годы. В 1997 году был открыт музей Гуггенхайма в Бильбао⁵⁴. Его архитектором выступил знаменитый американский архитектор Фрэнк Гэри. Он усовершенствовал концепцию музея и обратился к новому архитектурному направлению в решении выставочных пространств.

Музей, построенный Фрэнком Гэри, стал не столько выставочным, образовательным или научным центром, сколько культурной площадкой⁵⁵. При постройке музея были использованы методы деконструктивизма. Это архитектурное направление было новаторским для последних десятилетий XX века. Деконструктивизм в архитектуре ориентировался и опирался на философские течения того времени⁵⁶.

В 2010 году по проекту Захи Хадид в Риме был построен музей современного искусства MAXXI. Кроме выставочных залов музей вмещал библиотеку, мастерские, конференц-зал и помещения для проведения мероприятий. Задача музея заключалась в том, чтобы собирать и популяризировать современное искусство и архитектуру. В 2010 году за архитектурные решения комплекса музея MAXXI Заха Хадид была удостоена престижной премии Стерлинга.

В Четвертой главе представлено описание графического проекта.

⁵³ Poderos J. Centre Georges Pompidou, Paris. München: Prestel, 2002.

⁵⁴ Guasch A, Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim. Reno: University of Nevada, 2005.

⁵⁵ Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.

⁵⁶ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

Глава 1. Основные направления развития графического дизайна XX века и сопровождение выставки

Данная глава посвящена развитию графического дизайна – тем его аспектам, которые оказали влияние на развитие выставочного дизайна, прежде всего – выставочной графики. В данной главе будут рассмотрены основные направления графического дизайна. Прежде всего те, которые были связаны с графическим сопровождением выставок.

Важно отметить, что графический выставочный дизайн развивался в рамках той же системы, что и графический дизайн в целом. В своем развитии он соответствовал тем основным направлениям и течениям, которые существовали в дизайне и графике на протяжении XX столетия. В графическом сопровождении выставок были представлены те же направления, что и в общей системе изобразительных искусств и дизайна. Рассмотрим графический дизайн, связанный с выставками (прежде всего – дизайн выставочных плакатов) и проследим его развитие на протяжении первой и второй половины XX века.

1.1. Развитие графического дизайна и выставочные плакаты первой половины XX века

Можно предположить, что появление выставочных плакатов как самостоятельного формата связано с периодом второй половины XIX – начала XX веков⁵⁷. К этому моменту существует и заметно совершенствуется театральная

⁵⁷ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

плакат⁵⁸. Появление и развитие выставочных плакатов связано с последовательным развитием музея и выставки как явления. На протяжении второй половины XVIII и в течении XIX века происходит становление системы музеев⁵⁹, с середины XIX столетия последовательно развивается традиция промышленных выставок (подробнее об этом будет рассказано во второй главе).

Появление этого относительно нового для XIX столетия формата приводит и к развитию специфической музейной графики – плакатов. У этих графических листов двойная функция. С одной стороны, они информируют зрителя о проведении выставки, дают основную информации о ее месте и времени. С другой – создают ее образ, отражают содержание, смысл и ее характер⁶⁰.

Одним из возможных примеров выставочного плаката, где были реализованы обозначенные принципы, была традиция австрийского плаката, связанная с созданием Венского сецессиона⁶¹. Венский сецессион представлял собой творческое объединение молодых австрийских художников, которые выступили против устаревших и формализованных принципов академической живописи. Венский сецессион был организован в 1897 году при непосредственном участии и поддержке таких художников как Густав Климт, Йозеф Хоффман, Коломан Мозер, Йозеф Мария Ольбрих и другие мастера⁶².

Одной из задач нового творческого объединения было проведение художественных выставок нового типа – выставок, на которых должны были быть представлены произведения в духе нового искусства⁶³. Примером для Вены послужили Берлинский и Мюнхенский сецессион. Поводом для основания

⁵⁸ Фил Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008.

⁵⁹ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

⁶⁰ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁶¹ Берсенева А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1991.

⁶² Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York, NY: Rizzoli International Publications, 1986.

⁶³ Topp L. Architecture and truth in fin-de-siecle Vienna. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2004.

Венского сецессиона послужил отказ принять работы Густава Климта^{p1} на выставку, которая проходила в Доме художников.

Афиши для первой выставки Венского сецессиона были подготовлены Густавом Климтом. Они поддерживали принципы формирующегося Модерна и были выступлением против устаревшей академической традиции. Афиша изображала Афину Палладу, Тесея и Минотавра – легендарных персонажей греческой мифологии. Отчасти, это обстоятельство указывало на тот факт, что Венский сецессион обращался к традиционным и классическим истокам культуры и изобразительного искусства⁶⁴.

Эта стратегия сохранения традиции и, одновременно, создания нового стала ориентиром и для других художников, для последующих выставочных и графических проектов Венского сецессиона. В частности, одним из графических примеров могут быть плакаты Йозефа Марии Ольбриха^{p2} для выставок Венского сецессиона. Работы Ольбриха – более строгие по своему стилю. Они во многом ориентируются на опыт шрифтового плаката⁶⁵.

Сходный принцип был повторен Ольбрихом и в работах над плакатами для Дармштадтской колонии художников⁶⁶. Эти плакаты были выполнены после 1900 года, когда по инициативе герцога Гессенского в Дармштадте была создана деревня художников, на территории которой проходили художественные выставки. Практически все плакаты для Дармштадтской колонии были выполнены в традиции шрифтового плаката⁶⁷.

Важным образцом развития выставочного плаката стала серия постеров, подготовленных для Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году⁶⁸. Эта выставка, в частности, известна тем, что именно она стала заметной точкой массового распространения

⁶⁴ Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York, NY: Rizzoli International Publications, 1986.

⁶⁵ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁶⁶ Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.

⁶⁷ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁶⁸ Green A. Art in France, 1900-1940. Boston: Yale University Press, 2000.

и дальнейшего развития стиля Art Deco. Возникновение самого термина Art Deco связано именно с этой выставкой, проходившей в Париже в 1925 году.

Выставка 1925 года обозначила основные векторы развития дизайна. Она подчеркнула очевидный интерес к дорогим материалам, стилизованным украшениям и декору. Другие важные направления, связанные с Парижской выставкой, – функционализм и модернизм. Они нашли свое отражение не только в прикладном дизайне или в архитектуре, но и в плакате⁶⁹.

Art Deco можно рассматривать как эклектичный стиль, который использовал разные стилистические приемы и направления⁷⁰. С одной стороны, он объединил традиционные графические стили и принципы неоклассицизма, историзма и модерна. С другой стороны, в рамках стиля Art Deco проявились новые для того времени направления: футуризм, кубизм и конструктивизм⁷¹.

Эти приемы были использованы и в экспозиционных плакатах, подготовленных для выставки. Известно несколько плакатных серий и образцов, выполненных разными художниками. Наиболее известными из них можно считать плакаты, созданные Шарлем Лупо⁷² и Робером Бонфи⁷².

Робер Бонфи был одним из преподавателей Национальной школы декоративного искусства. Помимо иллюстрации и плакатной графики, он работал с фарфором и мебелью. Одна из наиболее известных его работ – плакат к Выставке декоративно-прикладного искусства 1925 года. Этот плакат считается одним из наиболее важных и показательных образцов графики Art Deco⁷³.

Шарль Лупо считается одним из наиболее известных плакатных художников. В своих работах он, в частности, использовал литографическую технику. Он работал не только как мастер плакатов, но и как абстрактный художник, связанный с традициями модернизма. Считается, что ему удалось объединить принципы прикладного плаката и программу современного искусства. Одним из примеров такого синтеза можно считать плакат, подготовленный для Выставки 1925 года в Париже.

⁶⁹ Benton C. Art Deco 1910—1939. Paris: Bulfinch, 2003.

⁷⁰ Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005.

⁷¹ Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко. М.: Искусство — XXI век, 2005.

⁷² Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁷³ Benton C. Art Deco 1910—1939. Paris: Bulfinch, 2003.

Развитие выставочной графики было продолжено во второй половине XX века. Выставочная графика развивалась в рамках и под воздействием наиболее заметных графических школ второй половины прошлого столетия.

1.2. Графический дизайн и выставочные плакаты второй половины XX века

Дизайн выставочных плакатов второй половины XX века использовал основные направления и течения графического дизайна, формировавшегося в рамках этого периода. Одним из направлений, которое унаследовало принципы дизайна первой половины столетия, можно назвать Швейцарский стиль⁷⁴. Он активно развивал систему, сформированную в рамках таких направлений как Де Стейл, русский конструктивизм и Баухаус⁷⁵. Новаторские принципы, обозначенные в рамках школ первой половины столетия, были поддержаны программой Швейцарского стиля.

Швейцарский дизайн (также его часто называют Интернациональный типографический стиль) связан с использованием и применением целого ряда специфических принципов⁷⁶. Как правило, к ним относят использование простых и ясных шрифтов без засечек, выравнивание текста по левому краю, ассиметричная компоновка иллюстраций и блоков текста, использование пустого пространства в дизайне страницы.

Важной особенностью Швейцарской графики можно считать формирование и использование модульной системы⁷⁷. Система модульных сеток предполагала композицию полос, при которой страница при верстке разделена на типовые сегменты, которые могут заполняться иллюстрациями, фотографией или текстом.

⁷⁴ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁷⁵ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

⁷⁶ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁷⁷ Muller-Brockman J. Grid system in graphic design: visual communication design manual for graphic design, typography and space design. Zurich: Niggli Verlag, 2016.

Модульная сетка определяет внешний вид будущего макета. Эта система была разработана и описана швейцарским графиком Йозефом Мюллер-Брокманном⁷⁴, который представил модульную сетку как последовательную систему⁷⁸.

Система швейцарского стиля в целом и модульная система в частности была использована как в дизайне периодических изданий, так и в плакатной графике⁷⁹. Одним из образцов актуальной плакатной графики может считать выставочный плакат, который активно развивался в рамках графической системы Швейцарской школы⁸⁰.

Выставочные плакаты создавались такими художниками как Эмиль Рудер, Армин Хофман и Йозеф Мюллер-Брокманн⁸¹. Как правило, классическими примерами считаются постеры, подготовленные к выставкам в таких музеях, как Музей декоративно-прикладного искусства в Базеле и Музей прикладного искусства в Цюрихе.

Эмиль Рудер⁸⁵ обратился к изучению графического дизайна в 1941 году, когда ему было 27 лет. Он поступил в школу прикладных искусств в Цюрихе, где в тот момент преподавал Йоханнес Иттен – бывший ведущий преподаватель школы Баухаус. В 1942 году сам Эмиль Рудер начал преподавать в Базельской школе дизайна. Одна из особенностей его курсов заключалась в стремлении научить зрителя воспринимать дизайн формой искусства, а не просто прикладной технической дисциплиной. В течении долгого времени Эмиль Рудер возглавлял Швейцарский Веркбунд⁸².

Учениками Рудера были многие представители дизайна второй половины XX века – в частности – Вольфганг Вайнгарт. Эмиль Рудер выступил дизайнером выставочных плакатов для таких проектов как «Хорошая форма» в Музее декоративно-прикладного искусства в Базеле (1958), выставка Муранского стекла в Музее декоративно-прикладного искусства в Базеле (1955), выставка датского

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁸⁰ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.

⁸¹ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

⁸² Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.

серебра в Музее декоративно-прикладного искусства в Базеле (1962) и многие другие выставочные проекты.

Армин Хофман⁸⁶ был выпускником школы графического дизайна в Цюрихе. В 1940-е годы он работал графическим дизайнером в разных мастерских в Базеле и Цюрихе. В 1947 году он познакомился с Эмилем Рудером – их совместные проекты и преподавание, фактически, позволили сформировать основы школы Швейцарской графики. Начиная с 1965 года Хофман регулярно выступал с лекциями в художественной школе Йельского университета в США.

Также он преподавал графический дизайн в Национальном институте дизайна в Индии. В течении многих лет он вел программу Йельской летней школы по графическому дизайну⁸³. Под руководством Хофмана работали такие выдающиеся мастера как Пол Рэнд и Вольфганг Вайнгарт⁸⁴. Среди множества выставочных плакатов Хофмана, например, известный постер для выставки графики из собрания Музея декоративно-прикладного искусства в Базеле (1964).

Йозеф Мюллер-Брокманн преподавал в Школе прикладного искусства в Цюрихе. Также в 1960-е годы он читал лекции в Высшей школе формообразования в Ульме. Как прикладной дизайнер Мюллер-Брокманн сотрудничал с целым рядом крупных фирм – таких как IBM Europe, Rosenthal, Olivetti и т.д.⁸⁵. Мюллер-Брокманн начинал как иллюстратор, тем не менее, позднее в своем творчестве он обратился к направлению предметной графики, которую считал более выразительной.

Мюллер-Брокманн считается одним из создателей модульной системы в графическом дизайне⁸⁶. Эти принципы, обозначенные и описанные Мюллер-Брокманном, были использованы в плакатном дизайне⁸⁷, в частности – в дизайне

⁸³ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁸⁴ Lupton E. Mixing messages: graphic design in contemporary culture. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Princeton Architectural Press, 2006.

⁸⁵ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

⁸⁶ Muller-Brockman J. Grid system in graphic design: visual communication design manual for graphic design, typography and space design. Zurich: Niggli Verlag, 2016.

⁸⁷ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.

плакатов для выставок. В качестве примера можно привести плакат к выставке «Фильм» в Музее прикладных искусств в Цюрихе (1960).

Следует отметить, что плакаты к выставкам создавались и в рамках такого течения в графическом дизайне как Новая волна. Это направление подразумевало, что графический дизайн может быть более выразительным и свободным. В графике Новой волны сохранилась традиция использования шрифтов без засечек, но дизайн стал более ассиметричным и свободным. Одна из тем, которую затрагивал дизайн Новой волны - это графические эксперименты по определению границ читаемости текста⁸⁸.

Эти принципы были использованы и в дизайне выставочных плакатов. Одно из центральных имен, связанное с выставочными плакатами Новой волны, - дизайнер и типограф Вольфганг Вайнгарт⁸⁹. Вайнгарт преподавал типографику в ведущих швейцарских школах дизайна, а также в летней графической школе Йельского университета⁹⁰. Свои графические работы он публиковал в различных журналах – в частности, в специализированном журнале *Typografische Monatsblätter*.

Среди работ Вольфганга Вайнгарта⁹¹ – выставочные плакаты. Один из наиболее известных образцов – плакат к выставке Швейцарского плаката в Цюрихе. В этом выставочном плакате были использованы и продемонстрированы основные визуальные принципы Новой волны⁹¹.

⁸⁸ Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965.* London: Laurence King Publishing, 2006.

⁸⁹ Weingart W. *Weingart: Typography — My Way to Typography.* Baden: Lars Müller Publishers, 2000.

⁹⁰ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁹¹ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // *Terra Artis*, 2021, № 3.

Глава 2. Концепция выставки и особенности ее развития в первой половине XX века

В данной главе мы рассмотрим вопросы, связанные с развитием идеи музея и временной выставки. Концепция выставочных проектов появилась в европейской культуре в конце эпохи Возрождения. Последовательное развитие эти идеи получили в XVII – XIX веках, когда возникла как система музеев, так и традиция проведения регулярных промышленных выставок. Работая над проектом, посвященном дизайну выставок, нам кажется важным обратиться к истории формирования системы музеев и выставок как таковых.

Выставкой можно назвать демонстрацию предметов (артефактов, произведений искусства и пр.), выбранных в соответствии с установленным принципом⁹². Как правило, выставки проходят в культурных и образовательных институциях – таких как музеи, галереи, выставочные залы, библиотеки и т.д. Существуют и другие формы выставочных мероприятий. Например, такие как выставки в частных помещениях (домашние галереи) или, наоборот, выставки на масштабных открытых площадках⁹³ (в частности, к такому типу относятся Всемирные выставки⁹⁴ и Биеннале).

Как правило, выставка планируется как временное мероприятие. Время проведения может быть разным – от нескольких часов до нескольких лет. Тем не

⁹² Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

⁹³ Rentzhog S. Open air museums: The history and future of a visionary idea. Stockholm: Carlssons Förlag / Jamtli, 2007.

⁹⁴ Findling J.; Pelle K. Encyclopedia of World's Fairs and Expositions. London: McFarland, 2008.

менее, стандартным считается формат, когда выставка открыта для посетителей на протяжении нескольких месяцев⁹⁵. Протяженность выставок устанавливается организаторами, но иногда корректируется внешними институциями.

Можно выделить различные форматы выставок. Существуют выставки (и подготовленные к ним экспонаты), которые существуют и возможны только в строго установленном месте. Некоторые выставочные проекты предполагают специально подготовленную среду. Помимо этого, можно упомянуть формат выставки, который может быть реализован в строго установленной среде, а также выставки, которые могут быть перемещены из музея в музей⁹⁶. Также необходимо упомянуть формат онлайн-выставок.

Принципиально важным установлением для проведения выставки является институт кураторства⁹⁷. Куратор определяет тему, концепцию и характер выставки. Он формирует основные идеи, которые могут быть поддержаны за счет выбора выставляемых произведений или экспонатов. Кураторские проекты и идеи, положенные в их основу, претерпели заметную трансформацию на протяжении XX века⁹⁸. Кураторская идея является важной частью выставочного проекта. Рассмотрим основные этапы развития выставочной деятельности.

2.1. Выставочная деятельность в интернациональной культуре: ранняя история

Возникновение выставки как явления связывают с XIX столетием. Наиболее ранние образцы самостоятельных выставочных проектов относят ко второй половине XVII – началу XVIII веков. Но как систематические проекты выставки возникли и развивались на протяжении XIX столетия. Как явление, развитие

⁹⁵ Richter D. A Brief Outline of the History of Exhibition Making // ONCURATING.org, 2013, N 6, pp. 28-37.

⁹⁶ Карлова А. Музей современного искусства в культуре XX века. Автореферат. СПб: СПбГУ, 2009.

⁹⁷ Obrist H. A Brief History of Curating. London: JRP | Ringier, 2008.

⁹⁸ Бирюкова М. Эволюция кураторских проектов второй половины XX века в контексте теории и философии культуры. Автореферат. СПб: СПбГУ, 2017.

выставок связано с формированием системы музея. Поэтому, прежде всего, рассмотрим основные этапы формирования музея.

Музеи возникли и развивались на основе честных коллекций. Как полагают, такие собрания и коллекции существовали со времен Античности, но музей в его современном виде начал формироваться в конце эпохи Возрождения – то есть, в XV-XVI веках⁹⁹. Изначально музеи возникли как собрание необычных вещей – «кабинеты редкостей», а затем сформировались как музеи изобразительного искусства (или художественные музеи), которые мы знаем сегодня¹⁰⁰.

Идея «кабинета редкостей» была сравнима с собиранием знаний. Собрание таких музеев отчасти было сравнимо с составлением энциклопедии. Со временем, концепция таких музеев изменилась. Коллекционеры стремились упорядочить материал, а не просто собрать максимальное количество предметов. Главной идеей таких коллекций была организация и таксономия¹⁰¹.

В XVIII столетии вход в музеи для массовой публики был ограничен. Предпочтение отдавалось высшему и среднему классу. Потенциальные посетители из низших слоев должны были подать письменное заявление и получить приглашение на определенное время и определенный день¹⁰². Полагают, что первыми публичными музеями и выставками можно считать Эшмолианский музей (Ashmolean Museum of Art and Archaeology), который был открыт для публики в Оксфорде в 1677 году, а также Британский музей (British Museum), открытый для посещения в 1753 году¹⁰³.

Первым публичным музеем во Франции считается Лувр¹⁰⁴. Его открыли для публики в 1793 году, в годы Великой французской революции. Лувр впервые

⁹⁹ Bennett T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

¹⁰⁰ Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1998.

¹⁰¹ Findlen P. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, California: University of California Press, 1994.

¹⁰² Wilson D. *The British Museum: a history*. London: The British Museum Press, 2002.

¹⁰³ MacGregor A. *The Ashmolean Museum. A brief history of the museum and its collections*. London: Ashmolean Museum & Jonathan Horne Publications, 2001/

¹⁰⁴ McClellan A. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum*. Berkeley: University of California Press, 1999.

предоставил свободный допуск в музей представителям разных сословий. Основу музейной экспозиции составили королевские коллекции.

Помимо этого, Лувр был задуман как центральный элемент национальной музейной системы – главный музей среди прочих музеев Франции. Эта идея так и не была полностью реализована. Тем не менее, Лувр стал во главе музейных программ Франции, став образцом для многих других проектов. Идея Лувра как главного национального музея оказала влияние на другие музейные учреждения Франции, положив начало современной системе музеев.

Начало музейной деятельности в России было положено Петром I и Екатериной II. Петр I, в соответствии с традицией того времени, собирал «кабинеты редкостей». Его коллекция была положена в основу музея Кунсткамера, который был основан в новой российской столице в 1714 году¹⁰⁵.

В 1764 году в Санкт-Петербурге был основан музей Эрмитаж. В его основу была легла коллекция императрицы Екатерины II, которая состояла из 317 картин европейских художников¹⁰⁶. Изначально музей размещался в дворцовом флигеле Эрмитажа. В 1852 году для коллекции, которая заметно выросла к тому времени, было построено специальное здание – Новый Эрмитаж. Он был открыт для посещения как публичный музей.

2.2. Музеи и выставочная деятельность во второй половине XIX – начале XX века

В середине XVIII – начале XIX века в Европе была сформирована система общественных музеев. Они существовали во многих странах, а в некоторых – предполагали возможность входа для массового посетителя. В середине XIX столетия возникла система национальных музеев. В 1852 году в Лондоне был основан Музей Виктории и Альберта. В нем были собраны произведения народного и национального искусства. Фактически, Музей Виктории и Альберта

¹⁰⁵ Радзюн А., Чистов Ю. Ранние естественно-научные коллекции Кунсткамеры. СПб.: МАЭ РАН. 2011.

¹⁰⁶ Пиотровский Б. История Эрмитажа. Материалы и документы. М.: Искусство, 2000.

стал первым европейским этнографическим музеем, а в XX веке – одним из первых музеев дизайна¹⁰⁷.

В 1897 году в Лондоне был открыт музей, посвященный британскому искусству¹⁰⁸. Им стала галерея Тейт, в который были собраны произведения британского искусства и британских художников начиная с 1500 года. В 1899 году здание было расширено. В 1910 году в галерее открылся отдельный зал картин художника Уильям Тёрнер¹⁰⁸. В галерее Тейт, в частности, хранятся произведения Прерафаэлитов – художников, чьи идеи стали образцом для Движения Искусств и ремесел¹⁰⁹.

В 1897 году музей национального искусства был открыт в России. Им стал Государственный Русский музей, в котором были собраны работы русских художников¹¹⁰. Официальное открытие музея состоялось в 1898 году. Основу его постоянной коллекции составили полотна, предоставленные Академией художеств и музеем Эрмитаж.

С XIX веком связана традиция составления собственных музейных коллекций и подготовки собственных временных выставок, связанных с ними. Подавляющее большинство музеев активно формируют собственные фонды и создают на их основе выставочные проекты.

Кроме того, с XVII-XVIII веков в Европе развивается история автономных выставочных проектов. С середины XVII века существует традиция проведения Парижского салона, созданного на базе Королевской академии художеств¹¹¹. С 1725 года эта ежегодная выставка стала проходить в одном из залов Лувра. В середине XVIII критику для Парижского салона писали французские просветители – в частности, философ Дени Дидро.

Изначально участие в Салоне было открыто не для всех художников, а только для членов Академии. После 1791 года право представить работы к

¹⁰⁷ Physick J. The Victoria and Albert Museum: The History of its Building. London: VaM, 1982.

¹⁰⁸ Кудрявцев Б. Художественные музеи Лондона. М.: Искусство, 1994.

¹⁰⁹ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹¹⁰ Кий И. Русский музей. Л.: Лениздат, 1987.

¹¹¹ Brauer F. Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre, Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.

выставке получили все художники, но критерии отбора были строго определены требованиями академических художников. На протяжении XIX века Парижский салон стал центром академизма.

В середине XIX века император Франции Наполеон III обратил внимание, что многие отвергнутые работы не уступают по своему качеству работам, принятым к участию в Парижском салоне. Тогда возник так называемый Салон Отверженных. Этот Салон пользовался заметным влиянием в Париже и, в конечном итоге, оказал заметное влияние на развитие современного искусства.

В конце XIX – начале XX века в Париже открылось еще два альтернативных Салона – Салон Независимых (с 1884 года) и Осенний салон (с 1903 года)¹¹². В связи с этими салонами формировались основные течения искусства начала XX века. Участниками Салона Независимых были, в частности, такие художники как Поль Синьяк, Одилон Редон, Альфред Сислей, Анри Руссо¹¹³. В выставках Салона Независимых также принимали участие художники, непосредственно связанные с развитием традиции дизайна: Анри де Тулуз-Лотрек, Анри Ван де Вельде, Пит Мондриан и другие мастера. Осенний салон, в свою очередь, дал начало таким революционным художественным течениям XX века как фовизм и кубизм¹¹⁴.

Помимо традиции художественных выставок в XIX столетии стала формироваться практика проведения промышленных экспозиций. Начало этой традиции было положено в 1851 году, когда под патронажем принца Альберта в Лондоне состоялась первая Всемирная выставка¹¹⁵ ^{p9}. Первая Всемирная выставка проходила в Гайд-парке¹¹⁶, для ее проведения был построен масштабный временный павильон, Хрустальный дворец, который оказал заметное влияние на развитие архитектуры XX века.

¹¹² Bennett T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

¹¹³ Lobstein D. *Dictionnaire des Indépendants*. Paris: L'Echelle de Jacob, 2003.

¹¹⁴ Васильева Е. *Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard*. <https://bb.spbu.ru/>

¹¹⁵ Geppert A. *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

¹¹⁶ Findling J.; Pelle K. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland, 2008.

На протяжении XIX столетия на выставке демонстрировались промышленные новшества, новые технологии и товары. На Всемирных выставках были представлены многие технические новинки, в частности, такое изобретение как телефон. К Всемирной выставке 1889 года, проходившей в Париже, была построена знаменитая Эйфелева башня.

Всемирные выставки XX века проходили под знаком культурного обмена. Они рассматривались как способ формирования новой идеи, нового общества и нового будущего¹¹⁷. Во второй половине XX века на Всемирных выставках возникла система национальных павильонов, когда каждое государство сооружало для выставки специальное здание. Развитие традиции проведения Всемирных выставок можно рассматривать одним из примеров развития идеи выставки на протяжении XX века¹¹⁸.

2.3. Выставки и экспозиции на протяжении XX века

В начале XX века сформировался принципиально новый тип музея – музей современного искусства. Его отличительной особенностью был интерес не к редкостями или произведениям классического искусства, а к работам современных художников. Необходимость появления таких музеев была, в частности, связана с тем, что современное искусство требовало новых условий экспонирования, новых пространственных решений и нового дизайна¹¹⁹. Для нового искусства были необходимы новые экспозиционные принципы.

¹¹⁷ 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.

¹¹⁸ Findling J.; Pelle K. Encyclopedia of World's Fairs and Expositions. London: McFarland, 2008.

¹¹⁹ Staniszewski M. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Полагают, что одним из первых музеев нового типа стал Музей современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)¹²⁰. Он был основан в 1929 году. Первым директором музея стал молодой американский историк искусства Альфред Барр. Первая выставка нового музея состоялась в 1929 году, на ней американской аудитории были представлены картины французских модернистов – Ван Гога^{p10}, Поля Сезанна^{p11} и Жоржа Сера^{p12}.

Музей современного искусства в Нью-Йорке был первым музеем, где были собраны исключительно произведения современного искусства. В отличие от музеев предыдущего поколения, которые соединяли в одной коллекции старое и новое искусство, МОМА собирал и экспонировал только произведения современного искусства¹²¹. Отметим также, что кроме живописи и скульптуры, Музей современного искусства включал в свое собрание принципиально новые разделы и категории, такие как, например, плакатная графика и кинофильм. Тем самым, значительно расширив рамки представления о том, что может считаться произведением искусства.

После Второй мировой войны Музей современного искусства подписал соглашение с нью-йоркским музеем Метрополитен о постепенной передаче коллекций. По мере того, как произведения искусства переходили из категории современных в разряд классических, их предполагалось передавать в музей Метрополитен. Однако, через шесть лет после подписания этот договор был расторгнут. Это позволило Музею современного искусства сохранить значительную часть собственной коллекции и избежать ее перемещения в музей Метрополитен.

За время существования МОМА в нем было проведено множество важных выставок, которые концептуально определили развитие современного искусства и дизайна. Среди таких экспозиций можно назвать выставку «Интернациональный стиль», которая дала начало масштабному международному течению в

¹²⁰ Bee H., Elligott M. Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art. New York: MOMA, 2004.

¹²¹ Staniszewski M. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

архитектуре и дизайне¹²². Само понимание Интернационального стиля в разных областях искусства связано с этой выставкой в Музее современного искусства¹²³.

Еще одним важнейшим начинанием, связанным с современным искусством, можно считать Биеннале современного искусства. Биеннале – это временные экспозиции современного искусства, которые проводятся раз в два года. Наиболее известным мероприятием этого формата можно считать Биеннале в Венеции (Венецианская биеннале).

Идея проведения постоянной Венецианской биеннале возникла еще в 1893 году. В 1887 в Венеции с успехом прошла национальная художественная выставка и ее опыт решено было повторить на постоянной основе. Биеннале в Венеции было установлено в 1895 году, тогда на выставке были представлены работы художников из 16 стран.

Особое признание Биеннале в Венеции получила после Второй мировой войны. Во-первых, Венецианская биеннале стала одним из самых крупных смотров интернационального актуального искусства. Во-вторых, она стала важной площадкой для развития новых идей и концепций современного искусства и дизайна¹²⁴.

Сегодня Венецианская биеннале является одним из наиболее важных смотров современного искусства в мире¹²⁵. Многие направления современного искусства получили массовое признание после того, как были представлены на Венецианской биеннале. В качестве примера можно привести главный приз, полученный в 1964 году Робертом Раушенбергом¹²⁶, что стало одним из фактов массового признания поп-арта и связанных с ним дизайн-решений.

С 1980 года также проводится Венецианская биеннале современной архитектуры¹²⁶. В 1980 году Архитектурная биеннале стала самостоятельным

¹²² 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.

¹²³ Bee H., Elligott M. Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art. New York: MOMA, 2004.

¹²⁴ Thornton S. Seven Days in the Art World. New York: WW Norton, 2008.

¹²⁵ Martino E. The History of the Venice Biennale Venezia: Papiro Arte, 2007.

¹²⁶ Levy A.; Menking W. Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture. London: AA Publications, 2010.

мероприятием, но архитектурные объекты выставлялись на Венецианской биеннале начиная с 1968 года. Так же как Биеннале современного искусства, Архитектурная биеннале дала начало многим явлениям и стилям современного искусства. Одним из таких течений современного искусства принято считать постмодернизм, который как полноценное художественное течение сформировался на Венецианской биеннале 1980 года¹²⁷.

В 1980 году на Венецианской архитектурной биеннале был выставлен объект Ханса Холляйна La Strada Novissima. Это произведение продемонстрировало основные принципы постмодернизма – такие как смешение стилей, ироничное использование объектов и элементов дизайна. Работа Холляйна стала важным моментом в признании постмодернизма как самостоятельного художественного явления и поддержала развитие постмодерна в архитектуре и дизайне на годы вперед¹²⁸.

Выставки, экспозиционная и музейная деятельность стали важной частью развития художественного пространства XX века. Художественные и промышленные выставки сегодня являются важной частью процесса культуры. Их формирование и развитие в целом поддерживает развитие системы культуры и системы искусства в XX столетии и на современном этапе.

¹²⁷ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука, 2007.

¹²⁸ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

Глава 3. Выставочный дизайн, его развитие и основные приемы на протяжении XX века

В этом разделе будут рассмотрены основные направления, связанные с развитием выставочного дизайна XX века. Развитие системы выставок тесным образом связано с развитием выставочного пространства. Рассмотрим основные принципы формирования выставочного пространства и направления их изменения на протяжении XX века.

Выставочный дизайн можно рассматривать как процесс разработки визуального сопровождения выставки¹²⁹. К выставочному дизайну можно отнести дизайн экспозиционных помещений, методы экспонирования¹³⁰, а также дополнительное информационное сопровождение выставки: дизайн плакатов, буклетов или билетов.

Экспозиционный дизайн – постоянно развивающаяся область, где возникают новые методы и решения. Традиция оформления выставок и выставочных пространств заметно изменилась на протяжении XX века. Условно можно обозначить те выставочные методы, которые концентрируются на отдельных выставочных объектах и тех, которые создают автономную среду, связанную с тематикой выставки.

¹²⁹ Dernie D. Exhibition Design. W. W. Norton & Company, 2006.

¹³⁰ Васильева Е.; Аристова Ж. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 – 97.

3.1. Выставочный дизайн и его специфика

Дизайн выставки или создание дизайна выставки можно представить, как синтетический процесс, который привлекает разные категории участников и различных специалистов¹³¹. Работа с выставочным дизайном объединяет архитекторов, художников, графиков, ландшафтных дизайнеров, мастеров по свету и экспертов в области компьютерных технологий. Задача этого процесса – создание специфической среды, которая позволит посетителю наиболее полно и качественно воспринимать произведения искусства.

В некоторых случаях речь идет о создании выставочного пространства, которое будет сосредоточено на конкретных произведениях искусства. Выставки такого типа, как правило, проводятся в классических музеях или музеях классического искусства¹³². К выставкам такого типа можно отнести, в частности, выставку одной картины, когда все внимание зрителя должно быть сосредоточено на одном произведении.

Задача таких выставок и дизайна, связанного с этими экспозиционными проектами, – сконцентрировать внимание зрителя на конкретных объектах. Инструментами для решения такой задачи служат специальные решения выставочного пространства, а также световой дизайн. В таких экспозициях свет расставляет акценты, позволяя привлечь внимание зрителя к тем или иным объектам. Эта традиция и этот прием насчитывает богатую историю и используется на протяжении нескольких десятилетий¹³³.

В некоторых случаях, напротив, речь идет о создании самостоятельного пространства, которое создает особую концептуальную среду¹³⁴. В экспозиционных проектах подобного типа пространство выставки обладает не меньшим значением, чем сами экспонаты. Такие выставки часто рассматривают как самостоятельные архитектурные проекты на том основании, что они формируют пространство, архитектурные элементы, освещение и т.д.¹³⁵.

¹³¹ Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.

¹³² Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

¹³³ Rattenbury A. Exhibition Design: Theory and Practice. London: Studio Vista, 1971.

¹³⁴ Dernie D. Exhibition Design. W. W. Norton & Company, 2006.

¹³⁵ Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.

Помимо архитектурной системы и архитектурного пространства такие выставки обращаются к практике графического дизайна, дизайна света и аудио-визуальным системам¹³⁶. Задача такого метода экспонирования – погрузить зрителя в специфическую среду, которая станет частью его представлений о выставочном объекте или концепции выставки. Часто важным компонентом таких выставок становится звуковой дизайн (а не только визуальные решения). Звук позволяет погрузить зрителя в специальную среду, которая становится частью пространства выставки¹³⁷.

Процесс проектирования выставки основывается на концептуальном плане¹³⁸. В нем предлагаются основные направления выставочных решений. На этом этапе формулируется основная тема, которой будет посвящена выставка; выбираются основные принципы, которым будет подчинена выставочная концепция. На первых этапах устанавливается тематическое направление выставки, определяются возможные содержательные и графические решения. Дизайн выставки проходит последовательное развитие от абстрактной идеи до конкретного воплощения¹³⁹.

3.2. Выставочный дизайн и его архитектурная традиция

Развитие выставочного и музейного дизайна тесно связана с традицией архитектуры¹⁴⁰. История выставок XVIII и XIX веков развивалась вместе с созданием выставочных пространств и строительством выставочных павильонов и зданий музеев. Архитектура музея или выставочного павильона должна была подчеркнуть характер выставки, ее смысл и значение.

Одним из наиболее ранних и известных архитектурных выставочных проектов можно считать Хрустальный дворец, построенный к Всемирной выставке

¹³⁶ Falsitta M. Exhibition Design. London: TeNeues, 2002.

¹³⁷ Falk J.; Dierking L. The museum visitor experience revisited. London: Routledge, 2012.

¹³⁸ Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.

¹³⁹ Rattenbury A. Exhibition Design: Theory and Practice. London: Studio Vista, 1971.

¹⁴⁰ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

1851 года в Лондоне¹⁴¹. Конструкция состояла из чугунных опор, металлических балок, деревянных рам и листового железа. Павильон был полностью покрыт стеклом – это дало его название – Хрустальный дворец (иногда его называют Стекланный дворец).

Сооружение было построено по проекту британского архитектора Джозефа Пэкстона, для которого Хрустальный дворец стал самой крупной постройкой. На конкурс павильона в 1850 году было представлено более 200 проектов, но большинство из них были очень затратными и требовали значительного времени на сооружение. Пэкстон предложил эскиз, который был основан на архитектурных решениях, применявшихся при строительстве оранжерей¹⁴², но значительно большего размера.

Несмотря на критику, Хрустальный дворец был построен при непосредственной поддержке принца Альберта. Сооружение Джозефа Пэкстона носило визионерский характер¹⁴³. Решения, реализованные в этом выставочном павильоне, во многом предвосхитили дальнейшее развитие архитектуры XIX – XX веков. В частности, каркасные конструкции, использованные в Хрустальном дворце, получили массовое развитие в архитектурных проектах XX века¹⁴⁴.

После выставки Хрустальный дворец был разобран и перенесен из Гайд-Парка (где он был построен изначально) на новое место. На новом месте дворец открылся в 1854 году. Хрустальный дворец как самостоятельный павильон просуществовал до 1936 года, когда он сильно пострадал от пожара и в течении нескольких месяцев был полностью разобран¹⁴⁵.

Важным этапом в развитии выставочных пространств можно считать работы австрийского архитектора Йозефа Ольбриха – одного из самых заметных

¹⁴¹ Geppert A. *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁴² Chadwick G. *Works of Sir Joseph Paxton*. London: Architectural Press, 1961.

¹⁴³ Colquhoun K. *A Thing in Disguise: The Visionary Life of Joseph Paxton*. London: Fourth Estate, 2003.

¹⁴⁴ Фремpton К. *Современная архитектура: критический взгляд на историю развития*. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁴⁵ Chadwick G. *Works of Sir Joseph Paxton*. London: Architectural Press, 1961.

представителей Венской школы модерна¹⁴⁶. Здесь можно обратить внимание на два основных объекта – здание и выставочное пространство Венского сецессиона и павильон в Дармштадте.

Выставочный павильон Венского сецессиона¹⁴⁵ был построен в 1897-1898 годах. Сам Венский сецессион как выставочное объединение художников был основан в 1897 году группой мастеров, куда входили Густав Климт, Колман Мозер и другие художники. Здание Сецессиона отличалось от тех архитектурных проектов, которые сооружались до того момента. Здание Венского сецессиона стало одним из первых сооружений в стиле Модерн. Его архитектура создала перспективы для дальнейшего развития архитектуры¹⁴⁷.

Здание Венского сецессиона представляло собой принципиально новый проект и с точки зрения выставочного дизайна¹⁴⁸. Главной особенностью здания Сецессиона были передвижные внутренние стены. Они позволяли создать любую последовательность и конфигурацию выставочного пространства¹⁴⁹. Таким образом, здание Сецессиона стало важным образцом не только архитектуры, но и новых тенденций выставочного дизайна.

В 1900 году Ольбрих начал строительство павильона для объединения художников в Дармштадте. Колония художников была основана герцогом Гессенским. Йозеф Мария Ольбрих выполнял основные архитектурные работы¹⁵⁰. Колония была создана по образцу Всемирных выставок, где каждый художник имел возможность выставлять свои произведения.

Объектами выставки были сами сооружения – мастерские, жилые дома, выставочные помещения. Цель Колонии заключалась в том, чтобы продемонстрировать возможности прикладных и изобразительных искусств, а также экспозиционные возможности нового пространства. Здания колонии сильно

¹⁴⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹⁴⁷ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁴⁸ Фиелл Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008.

¹⁴⁹ Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York, NY: Rizzoli International Publications, 1986.

¹⁵⁰ Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.

пострадали в годы Второй мировой войны и были отреставрированы только в 1980-е годы.

Важным экспозиционным объектом первой половины XX века также являлся павильон, построенный немецким архитектором Бруно Таутом¹⁶ для выставки Немецкого Веркбунда. Сооружение было возведено в 1914 году для выставки Веркбунда в Кельне – Таут создал павильон стеклянной промышленности Германии. Проект получил название «Стеклянного павильона» или «Стеклянного дома».

Здание обладало бетонным цоколем, на котором размещался стеклянный купол. Снаружи купол был выполнен из зеркального стекла. Внутри – из цветного стекла. Павильон был посвящен утопической книге «Стеклянная архитектура», написанной за несколько лет до этого¹⁵¹.

Здание представляло собой важный объект. Прежде всего, это сооружение было важным событием в сфере архитектуры¹⁵². Оно использовало новые технологии, новые материалы и новые конструкции. Одновременно с этим, «Стеклянный дворец» формировал важный прецедент как выставочный объект. Он предлагал интересную концепцию связи архитектуры, промышленности, и утопической идеи. Эти особенности проекта оказали принципиальное влияние на формирование архитектуры XX века¹⁵³.

Павильоны на художественных и промышленных выставках часто определяли актуальные векторы и новые направления развития архитектуры. Одним из таких проектов можно считать павильон СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 году. Автором проекта выступил советский архитектор Константин Мельников¹⁵⁴ ¹⁷.

Советский павильон на выставке в Париже в 1925 году стал одним из первых образцов новой архитектуры. Павильон представлял собой легкую каркасную двухэтажную постройку. Наружные стены были остеклены. При

¹⁵¹ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁵² Dodds G. Building Desire. New York: Routledge, 2005.

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ Хан-Магомедов С. Константин Мельников. М.: Архитектура-С, 2006.

сооружении здания были использованы такие элементы как точечные опоры, экранные стены и ленточные окна – приемы, на которых будет построена вся архитектура XX века. Парижский павильон Мельникова считается одним из важнейших памятников русского конструктивизма¹⁵⁵.

Одним из самых известных объектов можно считать павильон Германии¹⁵⁶, созданный для Всемирной выставки в Барселоне в 1929 году¹⁵⁶. Павильон был построен по проекту немецкого архитектора-модерниста Людвиг Мис Ван Дер Роэ. Павильон был поставлен на цоколь и дополнен двумя бассейнами, каждый из которых был отделан черным стеклом. Плоская кровля опиралась на стены, декорированные ониксом и зеленым мрамором.

В павильоне не было замкнутых помещений и дверей. Сооружение представляло собой открытое пространство, которое демонстрировало новые принципы планировки. По настоянию Мис Ван Дер Роэ, в павильоне не располагалось никаких объектов или экспонатов¹⁵⁷. Единственным объектом была скульптура Георга Кольбе «Утро», она была задумана как часть архитектурного пространства¹⁵⁸.

Главным объектом павильона был сам павильон. Это сооружение оказало принципиальное влияние на развитие всей последующей архитектуры, сформировав основу Интернационального стиля¹⁵⁹. Эти тенденции развития выставочной архитектуры были продолжены и во второй половине XX века.

¹⁵⁵ Хан-Магомедов С. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.

¹⁵⁶ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁵⁷ Dodds G. Building Desire. New York: Routledge, 2005.

¹⁵⁸ Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.

¹⁵⁹ 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.

3.3. Выставочная архитектура и музейный дизайн второй половины XX века

После Второй мировой войны преобразование выставочного и музейного пространства получило новое развитие. Развитие выставочных пространств было связано с активным участием знаменитых архитекторов в строительстве музеев. Из утилитарного помещения для хранения и экспонирования картин музей превращается в концептуальный объект, в памятник современной архитектуры. Этот процесс связан со второй половиной столетия – этот процесс начался еще в 1950-е годы и привел к формированию уникальных объектов в последние десятилетия столетия¹⁶⁰.

Важным событием послевоенного времени стало строительство финским архитектором Алваром Аалто¹⁶¹,^{p19} национального выставочного павильона Финляндии для Венецианской биеннале в 1957 году¹⁶². Павильон был спроектирован в короткий срок. Его важным условием были крайне ограниченные размеры пространства, выделенные для его строительства.

По замыслу Алвара Аалто павильон должен был быть передвижным и легко разбираться. Аалто предполагал, что павильон можно будет легко разбирать, чтобы он мог храниться на складе как палатка. Стены и крыша были сделаны из деревянных элементов. Световые элементы были размещены в крыше, оставляя стены свободными для размещения экспонатов.

Павильон Аалто можно считать важным явлением в экспозиционном дизайне. Павильон существует до сих пор, но он интересен как образец передвижного выставочного дизайна. В работе Алвара Аалто были использованы новейшие архитектурные идеи и решения того времени. Павильон на Венецианской биеннале был одним из специфических памятников Интернационального стиля¹⁶³. Наконец, работа Аалто открыла во второй

¹⁶⁰ Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.

¹⁶¹ Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.

¹⁶² Eisenbrand J., Suominen-Kokkonen R., Pettersson S. Alvar Aalto — Art and the Modern Form. Helsinki: Ateneum Publications, 2017.

¹⁶³ Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.

половине XX века обширную традицию работы знаменитых архитекторов с выставочными помещениями и пространствами.

Важнейшим событием в области музейного дизайна стало строительство в Париже в 1977 году центра Жоржа Помпиду¹⁶⁴. Появление этого парижского музея современного искусства открыло новую эпоху в развитии музейного и выставочного дизайна. Архитекторами Ричардом Роджерсом и Ренцо Пьяно был построен принципиально новый архитектурный объем, а также выработана новая концепция музея¹⁶⁴.

Необычность его архитектурной идеи заключалась в том, что все коммуникации и внутренние технические элементы здания были вынесены наружу¹⁶⁵. Лифты, коммуникации – все стало частью внешнего вида здания. Это позволило заметно облегчить внутреннюю нагрузку и сделать внутренние стены полностью доступными для экспонатов¹⁶⁶.

При этом, несущие конструкции были выкрашены белым цветом, вентиляционные трубы – синим, водопровод – зеленым. Электричество было помещено в короба желтого цвета, а эскалаторы и лифты – маркировано красным. Это сформировало яркую окраску внешнего фасада, сделав ее непривычно контрастной, яркой и привлекающей внимание.

Центр Жоржа Помпиду также представлял собой принципиально новое учреждение с точки зрения музейной деятельности. Он стал первым музеем, который объединил выставочные залы, библиотеки, кинематографические площадки и дизайн-центры. Это сделало центр Жоржа Помпиду не только важным архитектурным памятником, но и ориентиром для дальнейшего развития музеев и музейных пространств¹⁶⁷.

Эта традиция концептуальных музейных объектов была поддержана и в 1990-е годы. В 1997 году был открыт музей Гуггенхайма в Бильбао¹⁶⁸. Его архитектором выступил Фрэнк Гери. Он усовершенствовал концепцию музея и

¹⁶⁴ Poderos J. Centre Georges Pompidou, Paris. München: Prestel, 2002.

¹⁶⁵ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁶⁶ Dodds G. Building Desire. New York: Routledge, 2005.

¹⁶⁷ Falsitta M. Exhibition Design. London: TeNeues, 2002.

¹⁶⁸ Guasch A, Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim. Reno: University of Nevada, 2005.

обратился к новому архитектурному направлению в решении выставочных пространств.

Здание, расположенное на набережной, напоминает абстрактный футуристический корабль. Фасад здания выглядит как деформированные металлические обломки – это сложные формы, объединенные в единую композицию. Поэтому иногда здание сравнивают с распускающейся металлической розой¹⁶⁹.

Музей, построенный Фрэнком Гери^{p21}, стал не столько образовательным или научным центром, сколько культурной площадкой¹⁷⁰. Здесь были открыты кафе и рестораны, целью которых было создание не столько выставочных площадей, сколько создание социальной среды. Музей в Бильбао стал новым типом музея – социальной и культурной площадкой, территорией общения.

Другим важным обстоятельством нового музея были его архитектурные методы. При постройке музея были использованы методы деконструктивизма. Это архитектурное направление было новаторским для последних десятилетий XX века. Деконструктивизм в архитектуре ориентировался на философские течения того времени¹⁷¹.

Непосредственное начало деконструктивизма как течения в архитектуре было обозначено в 1988 году на одноименной выставке в Музее современного искусства в Нью-Йорке¹⁷². Деконструкция в архитектуре ориентировалась на те принципы, которые были использованы русскими Конструктивистами. Фрэнк Гери принимал участие в этой выставке. Помимо него в проекте Музея современного искусства принимали участие такие архитекторы как Рэм Кулхас, Даниэль Либескинд и Заха Хадид.

В 2010 году по проекту Захи Хадид^{p22} в Риме был построен музей современного искусства MAXXI. Кроме выставочных залов музей вмещал библиотеку, мастерские, конференц-зал и помещения для проведения

¹⁶⁹ Dodds G. Building Desire. New York: Routledge, 2005.

¹⁷⁰ Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.

¹⁷¹ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

¹⁷² Johnson P., Wigley M. Deconstructivist architecture [Catalog of the Exhibition]. New York: Museum of Modern Art, 1988.

мероприятий. Задача музея заключалась в том, чтобы собирать и популяризировать искусство и архитектуру.

Здание музея MAXXI также часто рассматривают как пример классического деконструктивизма. Заха Хадид использовала деконструктивистские элементы в новом прочтении¹⁷³. Методы деконструктивизма были использованы архитектором и в решении выставочных пространств музея.

Здание музея MAXXI стало примечательным объектом и с точки зрения архитектуры. Заха Хадид неоднократно говорила о том, что в своих архитектурных решениях она ориентировалась на опыт советского Конструктивизма¹⁷⁴. Многие элементы ее работ были связаны именно с конструктивистской традицией. К таким элементам можно отнести точечные опоры, ленточные окна и экранные фасады¹⁷⁵, которые были важны и функциональны в условиях музея. В 2010 году за архитектурные решения музея MAXXI Заха Хадид была удостоена престижной премии Стерлинга.

¹⁷³ Bianchini R. Zaha Hadid – The MAXXI Museum Rome // Inexhibit. December, 2015.

¹⁷⁴ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁷⁵ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

Глава 4. Описание графического проекта

В современной художественной среде темы, посвященные выставочной деятельности и психологии, тесно связаны друг с другом. Выставки, затрагивающие психологические проблемы, широко распространены. Круг психологических (а иногда психиатрических проблем) часто реализован в выставочном пространстве. Выставка является одним из способов представления психологических проблем, а также одним из способов поиска решений проблем психологического толка.

Данная работа посвящена созданию графического сопровождения выставки, связанной с темой улыбки и депрессии. Такая выставка подразумевает возможность решения проблемы депрессии при помощи улыбки – предлагает поиск позитивного пути решения непростых жизненных ситуаций. Смысловое содержание проекта – предложить позитивное и оптимистическое решение сложных психологических проблем.

Работа представляет собой проект комплексного графического сопровождения выставки. При подготовке проекта мы используем элементы Visual Identity Design – вида дизайна, который связан с формированием, представлением и поддержкой визуальной идентичности.

Проект состоит из двух основных блоков – графического проекта (то есть, проекта графического сопровождения выставки) и теоретической работы, которая формирует аналитическую платформу исследования. Теоретический раздел посвящен двум основным направлениям – развитию дизайна XX века и принципам преобразования выставочного пространства XX столетия.

Теоретический раздел является важной составляющей данного проекта. В рамках теоретического раздела мы обращаемся к изучению основных

графических школ – в этой части мы обращаемся к музейной графике¹⁷⁶. Также в рамках теоретической части рассмотрены специфические особенности развития музейного и выставочного пространства на протяжении XX века¹⁷⁷.

В рамках графического проекта разработан и представлен проект комплексного графического сопровождения выставки. Выставка посвящена представлению психологических проблем и является попыткой поиска позитивного решения и позитивного выражения психологических проблем. Мы полагаем, что данный проект можно рассматривать как социально значимый.

Целью данной работы является создание графического проекта сопровождения выставки, связанной с преодолением критических психологических состояний. Работа подготовлена с использованием принципов Visual Identity Design.

Данная работа ставит перед собой следующие **задачи**:

- Изучение основных направлений и школ графического дизайна XX века.
- Изучение основных направлений развития выставочной и музейной системы на протяжении XX столетия.
- Создание комплексной графической системы для сопровождения выставки.
- Создание графического сопровождения выставки, связанной с преодолением психологических проблем.
- Создание визуальной системы выставки, которая сможет существовать как форма поддержки в непростых психологических ситуациях.

Актуальность проекта. Темы, связанные с тяжелыми психологическими состояниями, являются важными как в современной психиатрии, так и в изобразительной системе. Современная наука устанавливает связь между искусством и сложными психологическими состояниями. В некоторых случаях

¹⁷⁶ Фил Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008; Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016; Green A. Art in France, 1900-1940. Boston: Yale University Press, 2000; Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹⁷⁷ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995; Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007; Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006; Dernie D. Exhibition Design. W. W. Norton & Company, 2006.

искусство, изобразительная система и графика воспринимаются как терапевтическое средство, способное оказать помощь пациентам в сложных психологических состояниях. Проблема психологической помощи при депрессии стала особенно актуальна в последние годы. В связи с этим, проект, связанный с комплексным сопровождением выставки, посвященной решению психологических проблем, кажется особенно востребованным. Актуальность данного проекта также поддержана выбором графических решений, которые связаны с актуальными тенденциями современного дизайна.

Новизна работы. Проект обращен к проблеме представления сложных психологических ситуаций графическими средствами, он также предлагает графический способ решения таких проблем. Такой подход представляется новым и актуальным. Помимо этого, в работе использованы современные графические методы и новые способы представления в рамках визуальной системы.

Методика создания проекта. При подготовке данного проекта были рассмотрены основные исследования в области графического дизайна. Также при разработке данного проекта были изучены основные направления и школы графического дизайна XX века. В рамках аналитической части были рассмотрены основные музейные и выставочные проекты. Эти исследовательские направления сформировали теоретическую базу исследования. На основании этой теоретической платформы был сформирован данный графический проект.

Возможность практического применения. Графические элементы данного проекта могут быть использованы при подготовке выставочных систем. Графическая система данного проекта также может быть использована при разработке и визуальном сопровождении проектов, связанных с психологической и психиатрической проблематикой.

Состав проекта. Проект предполагает создание комплексного графического сопровождения выставки. В проект входят: буклет, билет, карточка сотрудника, видео материалы.

Описание проекта. Работа представляет собой проект комплексного графического сопровождения выставки. Смысловое содержание проекта – предложить позитивное и оптимистическое решение сложных психологических проблем. Такая выставка подразумевает возможность решения проблемы депрессии при помощи улыбки – предлагает поиск позитивного пути решения непростых жизненных ситуаций.

Депрессия считается одним из наиболее опасных видов нарушений психики¹⁷⁸. В некоторых случаях она оценивается как опасное заболевание, которое может привести к серьезным последствиям. Именно поэтому обращение к теме психологической депрессии кажется важным. Важным актуальным направлением также является попытка лечения депрессии немедикоментозными средствами и методами¹⁷⁹. Данный проект – это попытка говорить о депрессии, представляя ее графическими методами и предлагая посредством графики методы борьбы с ней.

Признаки депрессии включают раздражительность, беспокойство, расстройство сна. Почти в половине случаев люди или не осознают своей проблемы, или скрывают ее. Мы полагаем, что улыбка может быть тем средством поддержки, которое поможет людям, страдающим депрессией. Улыбка, позитивные мысли и эмоции. Улыбка окружающих может быть воспринята как средство поддержки. Улыбка – это позитивный жест, который поддерживает во всех жизненных ситуациях.

Выставка привлекает внимание еще к одной проблеме – это «улыбающаяся депрессия». Такие люди пытаются скрыть свое состояние за маской улыбки. Улыбка – их форма сопротивления и способ не навязывать окружающим свои проблемы. Тем не менее, такие люди также нуждаются в поддержке и помощи. Выставка, проект которой разрабатывается в рамках данной выпускной квалификационной работы, существует как средство поддержать людей, находящихся в состоянии депрессии и не желающих превращать свои внутренние сомнения в проблему для окружающих.

При подготовке проекта использованы интенсивные яркие цвета. Такая цветовая гамма напоминает о детской графике, что должно вызывать позитивные эмоции. Она позволяет вспомнить детство как счастливое беззаботное время, как период психологического и эмоционального комфорта.

Конфигурация выставки связана с очертаниями медицинского браслета, на котором написано: «Что такое норма?» Выставка носит иммерсивный характер –

¹⁷⁸ Бек А., Раш А., Шо Б., Эмери Г. Когнитивная терапия депрессии. СПб.: Питер, 2003; Смулевич А. Депрессии в общей медицине: руководство для врачей. М.: Медицинское информационное агентство, 2007.

¹⁷⁹ Non-pharmaceutical management of depression in adults: A national clinical guideline. — Scottish Intercollegiate Guidelines Network, January 2010.

ее задача – погрузить зрителя в определенную атмосферу и позволить почувствовать то, что испытывает человек в состоянии депрессии. В то же время, экспонаты, представленные на выставке, должны погружать зрителя в состояние покоя и давать ему ощущение надежды и избавления.

Каждый из нас переживает эмоциональные спады. Особенно люди, которые от природы богаты эмоциями: время от времени они внезапно чувствуют себя подавленными из-за каких-то тривиальных вещей, которые они, возможно, не смогли объяснить. Однако, как только эмоции начинают влиять на повседневную жизнь, работу и обязанности, или на здоровье, тогда может возникнуть депрессия.

Число диагностированных пациентов с депрессией в современном обществе растет, и общество начало призывать к уходу за пациентами с депрессией .

По этой причине, было принято решение создать выставку о депрессии-улыбки, с целью привлечь внимание к данной теме.

Работа над проектом началась с составления карты взаимосвязей (Mind Map) и определения этапов разработки проекта.

Первый этап – это обзор литературы. С одной стороны, было необходимо изучить значимые достижения в графическом дизайне XX века и историю развития концепции выставки в XX веке. А с другой, ознакомиться с понятием "депрессии-улыбки", с целью приблизить понимание психологии людей с депрессией и их внутреннюю чувствительность.

Карта эмпатии послужила методом синтеза информации, собранной из интервью с членами семьи пациента с депрессией и самим пациентом с депрессией. Всего было опрошено четыре группы семей, две группы членов семей пациентов с депрессией (пациенты умерли) и две группы самих пациентов с депрессией.. Перед проведением интервью, опрашиваемые лица были проинформированы о целях, структуре и анонимности интервью . Было выявлено, что у каждого человека, страдающего депрессией, есть свой способ справляться со стрессом и трудностями. Некоторые пациенты будут очень подавлены и раздражительны, в то время как члены семьи чувствуют его состояние. Есть также некоторые люди, которые скрывают свою печаль и притворяются равнодушными и веселыми. Даже родители могут не знать, что у их ребенка депрессия.

Собранная информация послужила вдохновением при создании проекта.

Далее, был проведен анализ современных художественных выставок на тему депрессии: (1) сначала, ознакомление с проектом выставки (2) затем, тема и концепция выставки, (3) визуальный анализ; (4) анализ и выводы .

Основываясь на информации и инсайтах, полученных благодаря предыдущим шагам, был разработан сториборд проекта, который в общих чертах рассказывает об идее проекта и его значимости для пользователя .

Также, эта первичная идея была проанализирована методом построения диаграммы "системны инноваций"

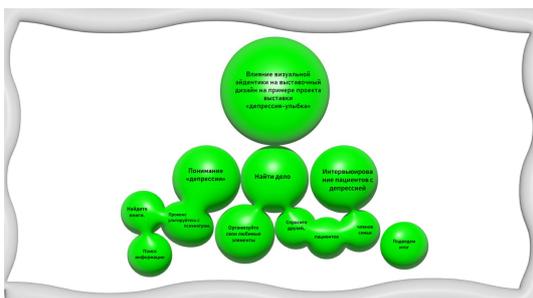
Десять примеров выставок о депрессии были размещены согласно их степени инновативности с точки зрения дизайна и рынка (целевой аудитории). Основываясь на данном сравнении, можно было понять существующий контекст выставок и художественных проектов о депрессии, а также определить положение собственной идеи.

Ментальная карта, обзор литературы, карта эмпатии, тематическое исследование и опрос пользователей составили исследовательскую часть работы. Сториборд и диаграмма "системных инноваций" составили аналитическую методологию разработки проекта. Далее, началась работа по разработке логотипа, и основных носителей проекта: выставки и ее графического сопровождения. Выставка состоит из аналоговых экспонатов. и цифровых элементов NFT. Графическое сопровождений включает в себя плакаты, карточку сотрудника и прочие сувениры.

При разработке проекта использованы компьютерные технологии. Проект ориентирован на использование таких программ как Adobe Illustrator, Adobe InDesign, Adobe Photoshop, Adobe After Effects, PenDisplayDriver, 3ds Max.

Appendix 1

● mind map



● case study

Black museum
DATE: 18.03.2021 - 1.04.2021
ADDRESS: St. Petersburg State University of Architecture and Construction Arts

The whole exhibition is the patient's bracelet from the beginning of the ticket collection, and the sentence "What is normal?" at the entrance is greeted. The atmosphere in the entire museum is relatively depressing. There are some immersive spaces or scenes built with installations to depict the psychological feelings of a certain group of people. Depression is actually no different from ordinary patients, but it is often misunderstood and neglected because of its mental impact.

Instinctively express the inner world of patients with depression. The scenes of the exhibition are impressive and make the visitors very memorable.

Disadvantage
Art appreciation is not good, and many exhibits are too bloody. For the visitors, it will be psychologically oppressive.

Wavelength
DATE: 03.27.2021 - 4.04.2021
ADDRESS: http://www.artkavkaz.com

The theme of this exhibition is to heal and soothe inner impetuosity. "WAVELENGTH" pushes the works of 19 well-known contemporary artists at home and abroad, presenting 4 exhibition sections divided into different "waves". The audience is transformed into "time and space travelers" and travels between different times.

advantage
The art is very enjoyable, and you can see the excellent works of many artists in this exhibition.

Disadvantage
It will attract a lot of viewers who come to take pictures. There are many people on site. Lack of immersive feeling.

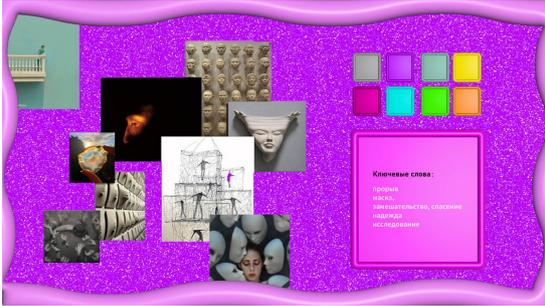
Before

Решая и думать, что содержание выставки должно позволить всем посетителям получить удовольствие и научиться, что они смогут сопереживать пациентам с депрессией.

After

Но, проиграв эти комментарии, я думаю, что, возможно, есть много людей, которые обладают той же психологической выносливостью и базисом. Базисом является ощущение после просмотра выставки. Поэтому содержание выставки не должно быть слишком простым или "упрощенным". Содержание выставки должно быть сложным и разнообразным. Содержание выставки необходимо развивать, создавать и формировать творческие возможности, выражать свои взгляды и идеи с помощью оригинальных, перформансов и фотографиях на выставке, получать подробное количество депрессивной работы.

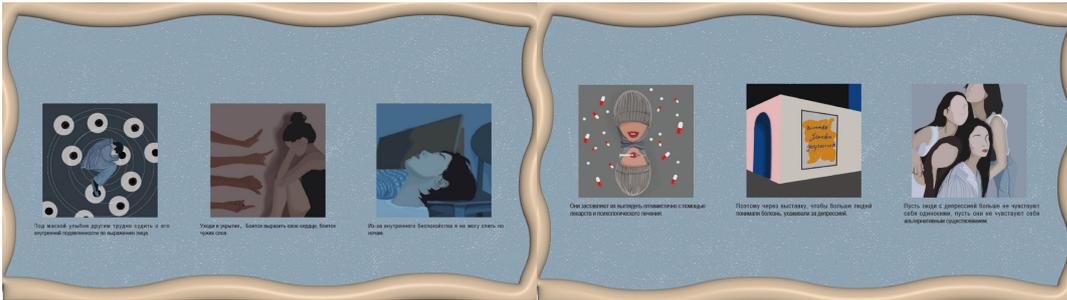
● сториборд проекта



● СИСТЕМНЫ ИННОВАЦИЙ



● Sotryboard



Проект

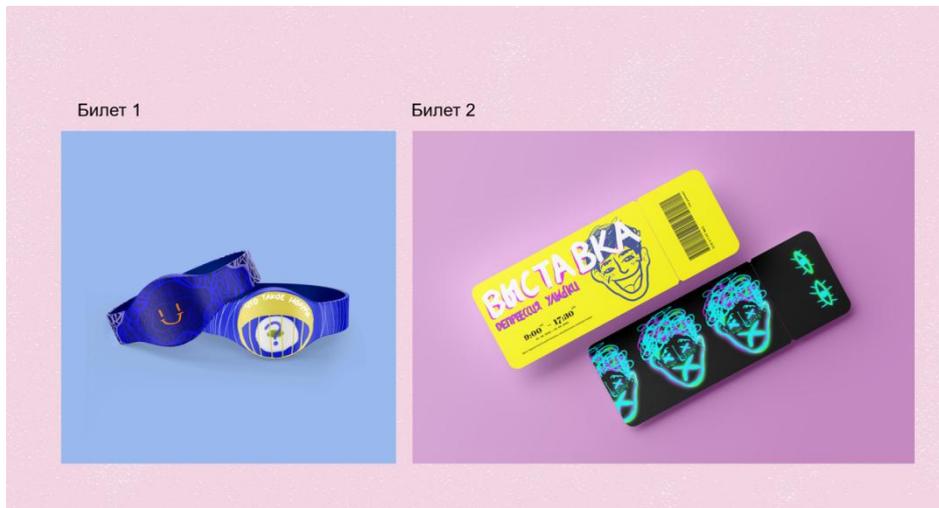
- LOGO



- Плакат



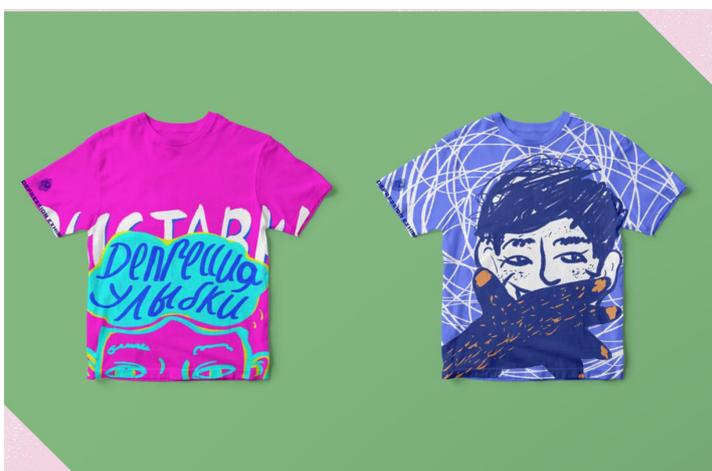
- Билет



- Брошюра



- Одежда



- NFT



● Экспонаты



ксилография



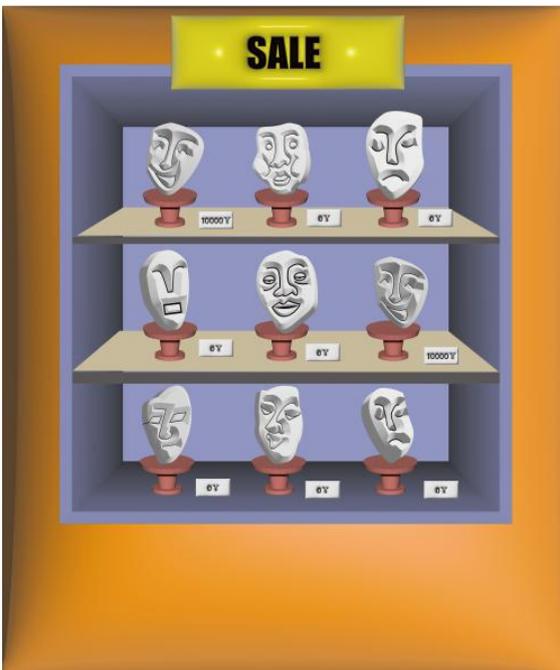
Иллюстрация Exhibited in the form of video



《Как оставаться счастливым?》



«ропка»



«Emotion Vending Machine»

Заключение

Выпускная квалификационная работа представляет собой проект графического сопровождения выставочного пространства, связанного с принципами визуальной идентичности. В рамках темы, выбранной для данного дипломного проекта, было реализовано два основных направления. Это сюжеты, связанные с возможностью изменения выставочного пространства, а также верификация практики графической системы, ориентированной на экспозиционные проекты.

Данная работа сформирована из двух основных частей – прикладного графического проекта и исследовательского раздела. Практическая часть посвящена разработке графической системы. Теоретическая часть рассматривает два основных направления: графический дизайн XX века и развитие экспозиционной системы в Европе на протяжении XIX – XX веков.

Теоретический раздел стал важной частью проекта. Принципиальное значение для формирования данного графического проекта имело как изучение графического дизайна XX века, так и исследование выставочной и музейной практики XIX-XX веков.

Графический проект был направлен на создание системы графического сопровождения выставки, построенного по принципу визуальной идентичности. Целью графического проекта было создание варианта сопровождения выставки и формирование комплекса визуальной идентичности, связанной с экспозиционным пространством.

В рамках проекта были реализованы следующие задачи:

- Рассмотрены визуальные особенности графического дизайна XX века.
- Проанализированы основные направления графического дизайна XX века.
- Изучена динамика развития традиции выставок XIX-XX веков.
- Рассмотрено развитие выставочного пространства XX века.

- Проанализированы основные выставочные и музейные институции XX века.

Работа была построена на систематическом изучении выбранного материала. Выполнение графического проекта было сопровождено теоретическим исследованием академического формата. В теоретическом блоке были рассмотрены основные направления и концепции, связанные с развитием графического дизайна XX века. В рамках данной работы были рассмотрены основные форматы развития музейной и выставочной системы.

Особенность данного проекта – объединение исследовательских и графических методов. Новизна данного проекта связана с обращением к проблеме визуальной идентичности, которая была применена к выставочному пространству. Элементы выполненного графического проекта могут быть использованы для организации сопровождения выставок. Отдельные решения реализованного проекта могут быть использованы в музейных, промышленных или торговых экспозициях.

Данная выпускная квалификационная работа состоит из двух основных частей – графического блока и теоретического раздела. В теоретической части были проанализированы вопросы, связанные с развитием графического дизайна XX века, а также рассмотрены вопросы, связанные с преобразованием музейных и выставочных экспозиций. Теоретический раздел данной работы сформирован из Введения, четырех глав и Заключения.

В Первой главе были рассмотрены основные направления графического дизайна XX века. Особое внимание уделено феномену выставочного плаката. Появление выставочных плакатов как самостоятельного формата связано с периодом второй половины XIX – начала XX веков¹⁸⁰. На протяжении второй половины XVIII и в течении XIX века происходит развитие системы музеев¹⁸¹, с середины XIX столетия развивается традиция промышленных выставок. Появление этого относительно нового для XIX столетия формата приводит и к развитию музейной графики – выставочных плакатов.

¹⁸⁰ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹⁸¹ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

Одним из возможных примеров выставочного плаката, где были реализованы обозначенные принципы, была традиция австрийского плаката, связанная с созданием Венского сецессиона¹⁸². Афиши для первой выставки Венского сецессиона были подготовлены художником Густавом Климтом. Они поддерживали принципы формирующегося Модерна и были выступлением против устаревшей академической традиции. Сходный принцип был повторен Ольбрихом в работах над плакатами для Дармштадтской колонии художников¹⁸³.

Важным образцом развития выставочного плаката стала серия постеров, подготовленных для Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже в 1925 году¹⁸⁴. Эта выставка, в частности, известна тем, что именно она стала заметной точкой развития стиля Art Deco. Возникновение самого термина Art Deco связано именно с этой выставкой, проходившей в Париже в 1925 году.

Дизайн выставочных плакатов второй половины XX века использовал основные направления и течения графического дизайна, формировавшегося в рамках последних десятилетий XX столетия. Одним из важных направлений, которое унаследовало принципы дизайна первой половины столетия, можно назвать Швейцарский стиль¹⁸⁵.

Во Второй и Третьей главе были рассмотрены основные этапы развития системы выставок. Концепция выставочных проектов появилась в европейской культуре в конце эпохи Возрождения. Последовательное развития эти идеи получили в XVII – XIX веках, когда возникла как система музеев, так и традиция проведения промышленных выставок.

Полагают, что первыми публичными музеями и выставками можно считать Эшмолианский музей (Ashmolean Museum of Art and Archaeology), который был открыт для публики в Оксфорде в 1677 году, а также Британский музей (British

¹⁸² Берсенева А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1991.

¹⁸³ Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.

¹⁸⁴ Green A. Art in France, 1900-1940. Boston: Yale University Press, 2000/

¹⁸⁵ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

Museum), открытый для посещения в 1753 году¹⁸⁶. Первым публичным музеем во Франции считается Лувр¹⁸⁷.

Начало музейной деятельности в России было положено Петром I и Екатериной II. Петр I, в соответствии с традицией того времени собирал «кабинеты редкостей». Его коллекция была положена в основу музея Кунсткамера, который был основан в 1714 году¹⁸⁸. В 1764 году в Санкт-Петербурге был основан музей Эрмитаж.

С XVII-XVIII веков в Европе прослеживается традиция автономных выставочных проектов. С середины XVII века существует традиция проведения Парижского салона, созданного на базе Королевской академии художеств¹⁸⁹. Помимо практики художественных выставок в XIX столетии стала формироваться система промышленных экспозиций. Начало этой традиции было положено в 1851 году, когда под патронажем принца Альберта в Лондоне состоялась первая Всемирная выставка¹⁹⁰.

В начале XX века сформировался принципиально новый тип музея – музей современного искусства. Его отличительной особенностью был интерес не к редкостям или произведениям классического искусства, а к работам современных художников. Принято считать, что одним из первых музеев нового типа стал Музей современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)¹⁹¹. Он был основан и начал свою работу в 1929 году.

Еще одним начинанием, связанным с современным искусством, можно считать Биеннале современного искусства. Биеннале – это временные экспозиции

¹⁸⁶ MacGregor A. The Ashmolean Museum. A brief history of the museum and its collections. London: Ashmolean Museum & Jonathan Horne Publications, 2001/

¹⁸⁷ McClellan A. Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum. Berkeley: University of California Press, 1999.

¹⁸⁸ Радзюн А., Чистов Ю. Ранние естественно-научные коллекции Кунсткамеры. СПб.: МАЭ РАН. 2011.

¹⁸⁹ Brauer F. Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre, Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.

¹⁹⁰ Geppert A. Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁹¹ Bee H., Elligott M. Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art. New York: MOMA, 2004.

современного искусства, которые проводятся раз в два года. Наиболее известным мероприятием этого формата можно назвать Биеннале в Венеции (Венецианская биеннале). Идея проведения постоянной Венецианской биеннале возникла в 1893 году. С 1980 года также проводится Венецианская биеннале современной архитектуры¹⁹².

В Третьей главе были рассмотрены вопросы, связанные с графическим сопровождением выставки. Выставочный дизайн можно рассматривать как процесс разработки визуального сопровождения выставки¹⁹³. К выставочному дизайну можно отнести дизайн экспозиционных помещений, методы экспонирования¹⁹⁴, а также дополнительное сопровождение выставки: дизайн плакатов, буклетов или билетов.

Развитие выставочного и музейного дизайна тесно связано с традицией архитектуры¹⁹⁵. Важным этапом в развитии выставочных пространств можно считать работы австрийского архитектора Йозефа Ольбриха – одного из самых заметных представителей Венской школы модерна¹⁹⁶. Здесь можно обратить внимание на два основных объекта – здание и выставочное пространство Венского сецессиона и павильон в Дармштадте.

Важным экспозиционным объектом первой половины XX века также являлся павильон, построенный немецким архитектором Бруно Таутом для выставки Немецкого Веркбунда. Сооружение было создано в 1914 году для выставки Веркбунда в Кельне – Таут построил павильон стеклянной промышленности Германии.

¹⁹² Levy A.; Menking W. Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture. London: AA Publications, 2010.

¹⁹³ Dornie D. Exhibition Design. W. W. Norton & Company, 2006.

¹⁹⁴ Васильева Е.; Аристова Ж. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 – 97.

¹⁹⁵ Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.

¹⁹⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

Павильоны на художественных и промышленных выставках часто определяли основные векторы и новые направления развития архитектуры. Одним из таких проектов можно считать павильон СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 году. Автором проекта выступил советский архитектор Константин Мельников¹⁹⁷.

Одним из самых известных объектов можно является павильон Германии, созданный для Всемирной выставки в Барселоне в 1929 году¹⁹⁸. Павильон был построен по проекту немецкого архитектора-модерниста Людвиг Мис Ван Дер Роэ. В павильоне не было замкнутых помещений и дверей. Сооружение представляло собой открытое пространство, которое демонстрировало новые принципы планировки.

После Второй мировой войны преобразование выставочного и музейного пространства получило новое развитие. Трансформация выставочных пространств была связана с активным участием знаменитых архитекторов, принимавших участие в строительстве музеев. Важнейшим событием в области музейного дизайна стало строительство в Париже в 1977 году центра Жоржа Помпиду. Появление этого парижского музея современного искусства открыло новую эпоху в развитии музейного и выставочного дизайна. Архитекторами Ричардом Роджерсом и Ренцо Пьяно был предложен принципиально новый архитектурный объем, а также выработана новая концепция музея¹⁹⁹.

Эта традиция концептуальных музейных объектов была поддержана и в 1990-е годы. В 1997 году был открыт музей Гуггенхайма в Бильбао²⁰⁰. Его архитектором выступил Фрэнк Гери. При постройке музея были использованы методы деконструктивизма. Это архитектурное направление было новаторским для последних десятилетий XX века. Деконструктивизм в архитектуре ориентировался на философские течения того времени²⁰¹.

¹⁹⁷ Хан-Магомедов С. Константин Мельников. М.: Архитектура-С, 2006.

¹⁹⁸ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

¹⁹⁹ Poderos J. Centre Georges Pompidou, Paris. München: Prestel, 2002.

²⁰⁰ Guasch A, Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim. Reno: University of Nevada, 2005.

²⁰¹ Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.

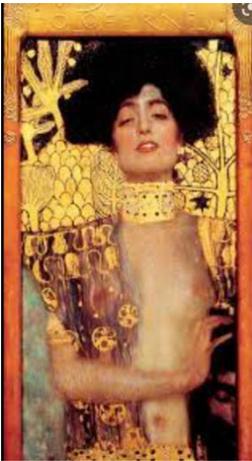
В 2010 году по проекту Захи Хадид в Риме был построен музей современного искусства MAXXI. Кроме выставочных залов музей вмещал библиотеку, мастерские, конференц-зал и помещения для проведения мероприятий. В 2010 году за архитектурные решения музея MAXXI Заха Хадид была удостоена престижной премии Стерлинга.

В Четвертой главе было представлено описание графического проекта.

Appendix 2

дизайнерские работы

- P1 Густава Климта



Judith and the Head of Holofernes

- P2 Йозефа Марии Ольбриха



Свадебная башня

● P3 Шарлем Лупо



Кассандр А. Рекламный билборд компании Ford. 1937

● P4 Йозефом Мюллер Брокманном



Juni-Festwochen Zürich (poster, 1957)



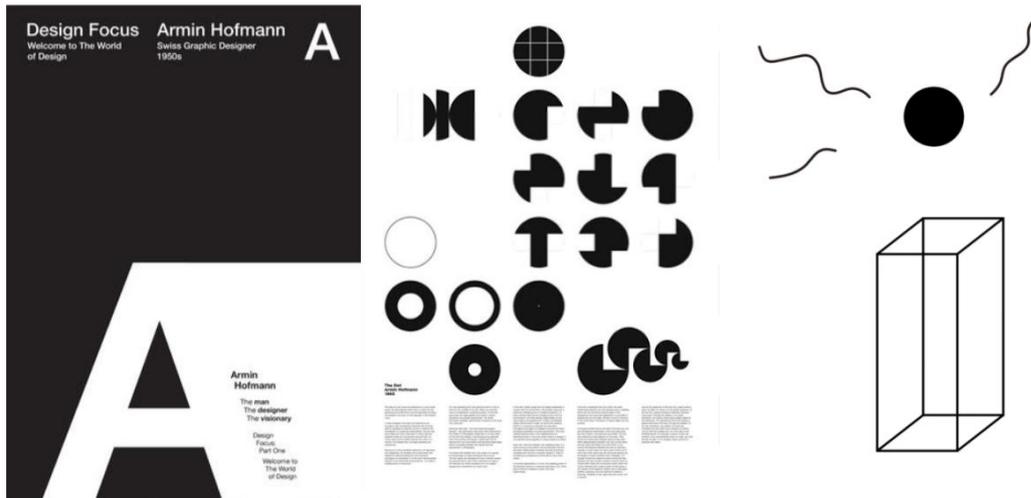
плакат к выставке «Фильм» в Музее прикладных искусств в Цюрихе

● P5 Эмиль Рудер



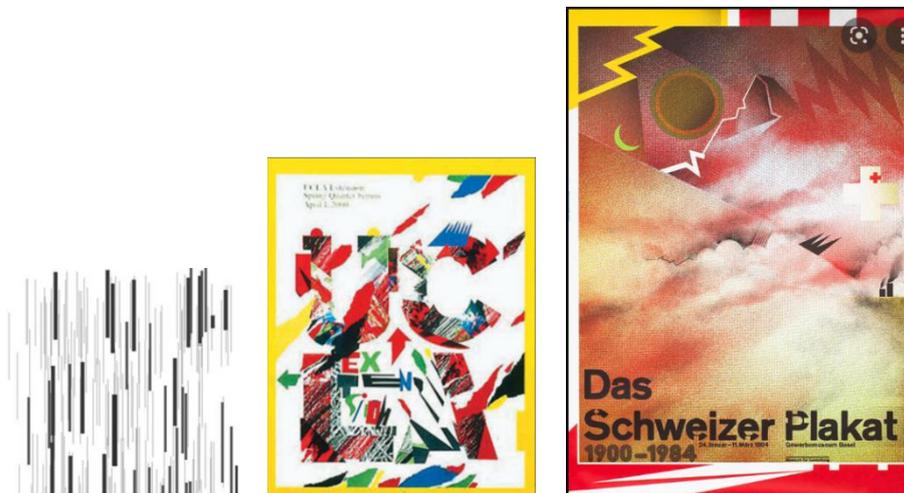
Типографика

● P6 Армин Хофман



Работы

● P7 Вольфганг Вайнгарт

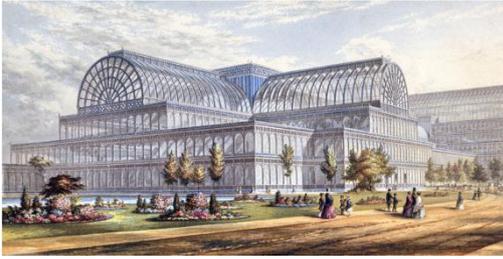


плакат

● P8 Уильям Тёрнер



● P⁹ первая Всемирная выставка



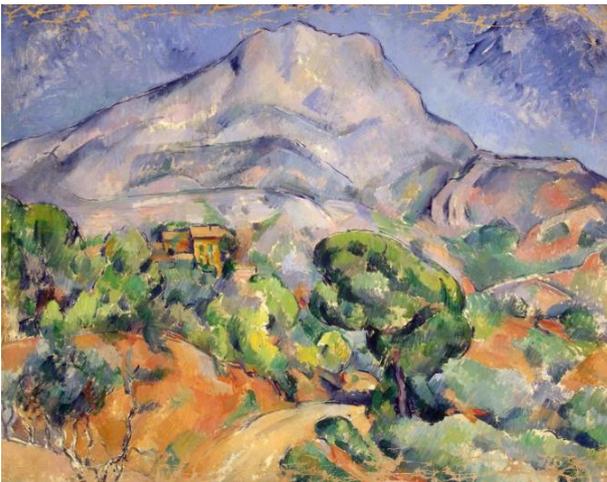
Хрустальный дворец

● P¹⁰ Ван Гог



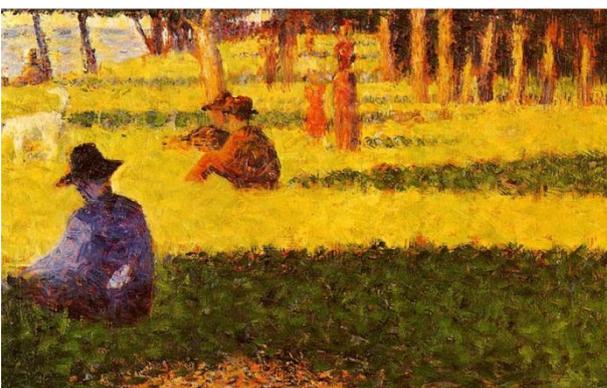
Starry Night

● P¹¹ Поля Сезанна



Гора св.Виктории

● P¹² Жоржа Сера



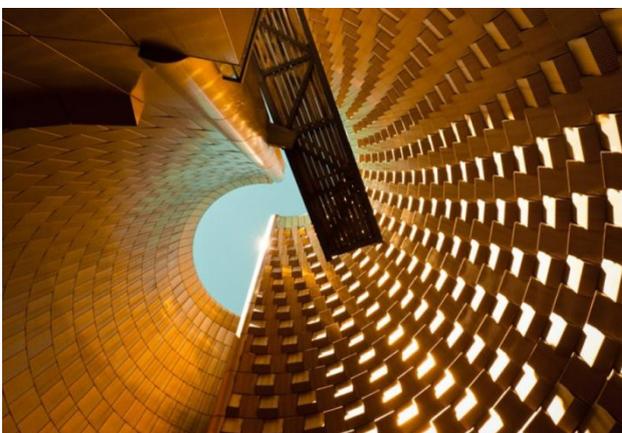
White Dog

- P13 Робертом Раушенбергом



Маленький ребус

- P14 Ханса Холляйна



ВУЛКАНИЯ

- P15 Выставочный павильон Венского сецессиона



● P16 Бруно Таутом



Стеклянный дом

● P17 Константин Мельников



Клуб Дорогомилловского химического завода

● P18 Павильон Германии в Барселоне



● P19 Алваром Аалто



Библиотека в г. Выборге

● P20 Жоржа Помпиду



Центр Жоржа Помпиду в Па

● P21 Фрэнком Гери



Художественный музей в Миннеаполисе, США



Танцующий дом

● P22 Захи Хадид



Культурный центр Гейдара Алиева в Баку, Азербайджан

Список литературы

Литература на русском языке

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука, 2007.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
3. Аристова Ж.С., Васильева Е.В. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 - 97.
4. Аронов В. Дизайн в культуре XX века: Анализ теоретических концепций: Автореф. дис. д-ра искусствоведения. М., 1995.
5. Банников И.; Васильева Е. Живописная программа фильмов Дэвида Линча: художественная принадлежность и феномен моды // Теория моды: тело, одежда, культура 2018, № 48. с. 11-26.
6. Бек А., Раш А., Шо Б., Эмери Г. Когнитивная терапия депрессии. — СПб.: Питер, 2003.
7. Берсенева А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1991.
8. Бирюкова М. Эволюция кураторских проектов второй половины XX века в контексте теории и философии культуры. Автореферат. СПб: СПбГУ, 2017.
9. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного ди-зайна // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 290—297.

10. Бу И.; Васильева Е. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.
11. Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3
12. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
13. Васильева Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // «Новая норма». Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. Библиотека журнала «Теория моды». М.; НЛО, 2021, сс. 155 - 164.
14. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
15. Васильева Е. «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.
16. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
17. Васильева Е. Петербургская школа моды: от минимализма к деконструкции // Трансформация старого и поиск нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века. Материалы научной конференции. Санкт-Петербург: Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, 2020. с. 46-53.
18. Васильева Е. Стереография Шухова: конструкция и пространство // Неизвестное российское фотоискусство: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2020.
19. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
20. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с.
21. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. – 280 с.

22. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.
23. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
24. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
25. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.
26. Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.
27. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры, № 1 (26) 2017. С. 163—169.
28. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С. 10 — 29.
29. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С. 11 — 24.
30. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
31. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212—225.
32. 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.
33. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.
34. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27-37.
35. 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.

36. Васильева Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 4. С. 28-41.
37. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26-52.
38. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64-80.
39. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64-79.
40. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175—186.
41. Васильева Е.В., Гарифуллина (Аристова) Ж.С. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 43-49.
42. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб. : Азбукаклассика, 2008.
43. Глинтерник Э. Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России (1880 -1980-е гг.): Авт. дис... д. иск. СПб., 2001.
44. Карлова А. Музей современного искусства в культуре XX века. Автореферат. СПб: СПбГУ, 2009.
45. Кий И. Русский музей. Л.: Лениздат, 1987.
46. Кричевский В. Идеальный дизайн. СПб: Типолигон, 2012.
47. Крушинин В. Графический дизайн и реклама. М.: ДМК Пресс, 2008.
48. Кудрявцев Б. Художественные музеи Лондона. М.: Искусство, 1994.
49. Лаврентьев А. История дизайна: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Дизайн». М.: Гардарики, 2006.
50. Лола Г. Метафизика дизайна. — М.: Издательство СПбГУ. 2014. —156 с.
51. Маламед К. Тонкости визуального дизайна для профессионалов. СПб: Weley, 2018.
52. Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005.

53. Папанек В. Дизайн для реального мира. СПб: Питер, 2015.
54. Пиотровский Б. История Эрмитажа. Материалы и документы. М.: Искусство, 2000.
55. Позднякова К. Керамика М. А. Врубеля: вызовы и перспективы в процессе поиска новых креативных образов в декоративноприкладном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 246-254.
56. Позднякова К. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогике // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 125-128.
57. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX – начале XXI века // Мир современной науки. 2016. № 2 (36). С. 99-105.
58. Позднякова К. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX века // Вестник СанктПетербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 2. С. 59-67.
59. Радзюн А., Чистов Ю. Ранние естественно-научные коллекции Кунсткамеры. СПб.: МАЭ РАН. 2011.
60. Рунге В., Сеньковский В. Основы теории и методологии дизайна. М.: МЗ Пресс, 2001.
61. Рэнд П. Дизайн. Форма и хаос. СПб: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013.
62. Смулевич А. Депрессии в общей медицине: руководство для врачей. М.: Медицинское информационное агентство, 2007.
63. Сперанская В., Лисовский В. & Потапов В. От «Сарской дороги» до «проспекта Победы». Этапы формирования архитектурного ансамбля Московского проспекта в Санкт-Петербурге // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2020, № 4, стр. 637-682.
64. Сперанская В. & Лавров Л. Когда деревья стали большими...: (о восстановлении исторических открытых пространств центра Петербурга) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2017, стр. 223-248.
65. Сперанская В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. СПб.: Астерион, 2008.
66. Сперанская В. Страницы истории советской архитектуры 1930-х годов // Декоративное искусство и дизайн: проблемы образования, творчества и художественного наследия, 1990.

67. Сперанская В. & Астафьева-Длугач М. Архитектор Сергей Сперанский. М.: Стройиздат, 1989.
68. Феличи Д. Типографика. Шрифт, верстка, дизайн. СПб: БХВ Петербург, 2014.
69. Фиелл Ш., Фил П. Энциклопедия дизайна. Концепции, материалы, стили. М.: АСТ: Астрель, 2008.
70. Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.
71. Хан-Магомедов С. Константин Мельников. М.: Архитектура-С, 2006.
72. Хан-Магомедов С. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003.
73. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко. М.: Искусство — XXI век, 2005.
74. Чихольд Я. Новая типографика: руководство для современного дизайнера. М.: ИЗДАЛ, 2011.

Литература на английском языке:

75. Ambrose G. The Visual Dictionary of Graphic Design. N.-Y: St. Martins Press, 2007.
76. Bianchini R. Zaha Hadid – The MAXXI Museum Rome // Inexhibit. December, 2015.
77. Barnstone D. Beyond the Bauhaus: cultural modernity in Breslau, 1918-33. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
78. Bee H., Elligott M. Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art. New York: MOMA, 2004.
79. Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge, 1995.
80. Benton C. Art Deco 1910—1939. Paris: Bulfinch, 2003.
81. Bonet L. Exhibition Design. New York: Rockport Publishers, 2006.
82. Borsi F., Godoli E. Vienna 1900 Architecture and Design. New York, NY: Rizzoli International Publications, 1986.
83. Brauer F. Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre, Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.

84. Bringhurst R. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 2004.
85. Chadwick G. *Works of Sir Joseph Paxton*. London: Architectural Press, 1961.
86. Colquhoun K. *A Thing in Disguise: The Visionary Life of Joseph Paxton*. London: Fourth Estate, 2003.
87. Crouch C. *Modernism in art, design and architecture*. New York: St. Martin's press, 1999.
88. Dernie D. *Exhibition Design*. W. W. Norton & Company, 2006.
89. Dodds G. *Building Desire*. New York: Routledge, 2005.
90. Droste M., Gossel P. *Bauhaus*. N.Y.: Taschen America LLC, 2005.
91. Eisenbrand J., Suominen-Kokkonen R., Pettersson S. *Alvar Aalto — Art and the Modern Form*. Helsinki: Ateneum Publications, 2017.
92. Falk J.; Dierking L. *The museum visitor experience revisited*. London: Routledge, 2012.
93. Falsitta M. *Exhibition Design*. London: TeNeues, 2002.
94. Fiell C. *Graphic Design For The 21st Century*. Koln : Taschen, 2002.
95. Findlen P. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, California: University of California Press, 1994.
96. Findling J.; Pelle K. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. London: McFarland, 2008.
97. Fletcher A. *Graphic Design: Visual Comparisons*. London: Littlehampton Book Services, 1963.
98. Garrett J. *The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web and Beyond*. New York: Pearson Education. 2011.
99. Geppert A. *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
100. Green A. *Art in France, 1900-1940*. Boston: Yale University Press, 2000.
101. Guasch A, Zulaika J. *Learning from the Bilbao Guggenheim*. Reno: University of Nevada, 2005.
102. Harrison S. *Pop art and the origins of post-modernism*. Cambridge: Cambridge univ. Press, 2001.
103. Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965*. London: Laurence King Publishing, 2006.
104. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist architecture [Catalog of the Exhibition]*. New York: Museum of Modern Art, 1988.

105. Landa R. *Graphic design solutions*. Boston, MA: Cengage Learning, 2017.
106. Levy A.; Menking W. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.
107. Lidwell W., Holden K., Butler J. *125 general rules of design*. London: Rockport Publishers, 2003.
108. Lobstein D. *Dictionnaire des Indépendants*. Paris^ L'Echelle de Jacob, 2003.
109. Lupton E. *Mixing messages: graphic design in contemporary culture*. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Princeton Architectural Press, 2006.
110. Martino E. *The History of the Venice Biennale Venezia: Papiro Arte*, 2007.
111. McClellan A. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum*. Berkeley: University of California Press, 1999.
112. MacGregor A. *The Ashmolean Museum. A brief history of the museum and its collections*. London: Ashmolean Museum & Jonathan Horne Publications, 2001.
113. Meggs P., Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. London: Wiley, 2016.
114. Muller-Brockman J. *Grid system in graphic design: visual communication design manual for graphic design, typography and space design*. Zurich: Niggli Verlag, 2016.
115. *Non-pharmaceutical management of depression in adults: A national clinical guideline*. — Scottish Intercollegiate Guidelines Network, January 2010.
116. Obrist H. *A Brief History of Curating*. London: JRP | Ringier, 2008.
117. Papanek V. *Design for the real world*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 2012.
118. Physick J. *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*. London: VaM, 1982.
119. Poderos J. *Centre Georges Pompidou, Paris*. München: Prestel, 2002.
120. Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1998.
121. Rand P. *Design, Form, and Chaos*. New Haven: Yale University Press, 1994.
122. Rattenbury A. *Exhibition Design: Theory and Practice*. London: Studio Vista, 1971.

123. Rentzhog S. Open air museums: The history and future of a visionary idea. Stockhol: Carlssons Förlag / Jamtli, 2007.
124. Richter D. A Brief Outline of the History of Exhibition Making // ONCURATING.org, 2013, N 6, pp. 28-37.
125. Ritzman D History of Modern Design. New York: Discontinued, 2007.
126. Skolnick L, Lorenc J, Berger K. What is Exhibition Design? RotoVision SA: 2007.
127. Staniszewski M. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
128. Thornton S. Seven Days in the Art World. New York: WW Norton, 2008.
129. Topp L. Architecture and truth in fin-de-siecle Vienna. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2004.
130. Wallner M., Werner J. Architektur und Geschichte in Deutschland. Munich 2006.
131. Weingart W. Weingart: Typography — My Way to Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000.
132. White A. The Elements of Graphic Design. N.-Y.: Allworth Press, 2002.
133. Wilson D. The British Museum: a history. London: The British Museum Press, 2002.

Интернет-ресурсы:

134. Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
135. Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>