

9	Предисловие	
10	Введение — движение искусств и ремесел, ар-нуво	
16	РАННИЙ МОДЕРН	68 МОДЕРН СЕРЕДИНЫ ВЕКА
18	<b>ЛУЦИАН БЕРНХАРД</b>	70 <b>ЛЕСТЕР БИЛЛ</b>
24	<b>ГАНС РУДИ ЭРДТ</b>	74 <b>АЛЕКСЕЙ БРОДОВИЧ</b>
26	<b>ЛЮДВИГ ХОЛЬВАЙН</b>	80 <b>АЛЕКС СТЕЙНВЕЙС</b>
30	<b>ФИЛИППО ТОММАЗО</b> <b>МАРИНЕТТИ</b>	82 <b>ГЕРБЕРТ МАТТЕР</b>
32	<b>ЭДВАРД МАКНАЙТ КАУФФЕР</b>	88 <b>ЛАДИСЛАВ СУТНАР</b>
38	<b>ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ</b>	94 <b>ЭЛВИН ЛЮСТИГ</b>
44	<b>АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО</b>	100 <b>СИПИ ПИНЕЛЕС</b>
46	<b>БРАТЬЯ СТЕНБЕРГИ</b>	104 КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА
48	<b>ТЕО ВАН ДУСБУРГ</b>	106 <b>БРЭДБЕРИ ТОМПСОН</b>
52	БАУХАУЗ	110 <b>ЭРИК НИТШЕ</b>
54	<b>ГЕРБЕРТ БАЙЕР</b>	114 <b>ЙОЗЕФ МЮЛЛЕР-БРОКМАНН</b>
58	<b>А.М. КАССАНДР</b>	118 <b>ПОЛ РЭНД</b>
60	<b>УИЛЬЯМ ЭДДИСОН ДВИГГИНС</b>	124 <b>СОЛ БАСС</b>
64	<b>ЯН ЧИХОЛЬД</b>	130 <b>ГЕОРГ ОЛДЕН</b>
		134 <b>УИЛЛ БУРТИН</b>

138	ПОЗДНИЙ МОДЕРН/ПОСТМОДЕРН	184	ЦИФРОВАЯ ЭПОХА
140	<b>ИВАН ЧЕРМАЕВ</b> <b>И ТОМ ГЕЙСМАР</b>	186	<b>ЭЙПРИЛ ГРЕЙМАН</b>
144	<b>ЮСАКУ КАМЕКУРА</b>	192	<b>РУДИ ВАНДЕРЛАНС</b> <b>И ЗУЗАНА ЛИЧКО</b>
148	<b>ГЕРБ ЛЮБАЛИН</b>	196	<b>ЭДВАРД ФЕЛЛА</b>
154	GASTROTYPOGRAPHICASSEMBLAGE	200	<b>МЮРИЭЛЬ КУПЕР</b>
156	<b>СЕЙМУР ХВАСТ</b>	202	<b>СТИВЕН ХЕЛЛЕР</b>
160	<b>МИЛТОН ГЛЕЙЗЕР</b>	204	<b>СТИВЕН ДОЙЛ</b>
166	<b>ДЖОРДЖ ЛОИС</b>	210	<b>ПАУЛА ШЕР</b>
168	<b>ВИМ КРАУВЕЛ</b>	216	<b>МАЙКЛ БИРУТ</b>
172	<b>ВАЛЬТЕР ЛАНДОР</b>	222	<b>ДЖОН МАЭДА</b>
174	<b>ОТЛЬ АЙХЕР</b>	226	<b>ШТЕФАН САГМЕЙСТЕР</b>
176	<b>МАЙКЛ ВАНДЕРБИЛ</b>	232	Сноски
180	<b>ПИТЕР СЭВИЛЛ</b>	232	Избранная библиография
		234	Благодарности
		235	Предметный указатель
		238	Иллюстрации



LISSITZKY

Эль Лисицкий, 1922

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Это книга об именах. Многие знают по именам архитекторов, художников и модельеров, но немногие – графических дизайнеров. Это кажется мне странным, поскольку графические дизайнеры создают немалую часть нашего повседневного мира: книги, журналы, веб-сайты, логотипы, плакаты, упаковку, инфографику, дорожные знаки, мобильные приложения, графику для кино и телевидения.

Этот список влиятельных дизайнеров XX века – не окончательный и не может быть таковым. О некоторых дизайнерах я хотел написать, но не получил разрешения на публикацию их работ. Например, два дизайнера, о которых я рассказал в книге, говорили, что на них повлиял Тибор Кальман, но его работ вы здесь не найдете. Не потому, что я считаю его недостойным, а потому, что не смог получить разрешения, как ни старался. Были и другие, кого публиковать оказалось просто слишком дорого. (Хотите верьте, хотите нет, но бюджет у книг о дизайне ограничен.)

Эта книга – о людях, а не о темах и движениях. Я сгруппировал дизайнеров в хронологическом порядке по четырем обширным временным периодам. Так что, хотя формально работа может не принадлежать, например, к раннему модерну, я все равно включаю ее в первую главу – в качестве иллюстрации эпохи, а не конкретного художественного движения. У многих из этих дизайнеров было (и есть) значительное наследие, за годы работы они менялись, так что я не хотел записывать их в какое-то одно движение или стиль.

В 90-х годах я был студентом-дизайнером в Калифорнийском колледже искусств. Графический дизайн (по крайней мере тот, что я видел) тогда был довольно сложным: многослойные текстуры, искаженные изображения, размытый или деформированный шрифт. Все выглядело хаотично. Беспорядочно. Иногда неразборчиво. В какой-то степени мне это, наверное, даже нравилось, но мне казалось, что сам я не смогу создать ничего подобного. Я всегда предпочитал аккуратность, ясность и прямолинейность. Будучи новичком, я считал, что раз все дизайнеры работают в стиле гранж, то, чтобы стать настоящим дизайнером, надо тоже делать гранж. Из-за этого, а также из-за трудностей с практическими работами я даже стал сомневаться, стоит ли мне заниматься дизайном.

А потом я попал на лекции по истории графического дизайна, которые вел Стив Реутт. Раньше я считал, что история – это нудно и скучно. Но я ошибался. Эти лекции меня поразили: простота и строгость Эль Лисицкого, яркие цвета Эдварда Макнайта Кауффера, жирный шрифт Герберта Байера, асимметрия и пустые пространства Яна Чихольда, абстракция и сдержанность Герберта Маттера. Все эти дизайнеры подарили мне надежду: если они смогли добиться многого малыми средствами, то, может быть, смогу и я.

Это книга, которую я всегда хотел прочитать сам. Я, конечно, не ученый, но преподаю, и мне очень пригодится учебник истории дизайна для начинающих. Я практикующий дизайнер, а не историк, и я сам был бы очень рад простому справочнику по современным дизайнерам, который поможет читателю набраться вдохновения.

Конечно, по истории дизайна уже есть великолепные книги, например классический учебник *Meggs' History of Graphic Design* Филиппа Меггса и Олстона Первиса. Я не пытаюсь их заменить – скорее, надеюсь, что читатели заинтересуются историей дизайна после прочтения моей книги. В ней вы найдете немало рекомендаций для чтения литературы по теме и прочих исследований.

И последнее: список «Легенд графики» составлен согласно моим личным предпочтениям. Это люди, которые повлияли на меня и мою работу. Кроме первопроходцев, о которых я узнал в школе, здесь – и декан моей школы дизайна, и мой бывший начальник. Некоторые «беспорядочные дизайнеры» 90-х здесь тоже есть. Но, несмотря на то что список составлял лично я, обо всех перечисленных дизайнерах можно сказать одно: они изменили отрасль графического дизайна. Надеюсь, прочитав книгу, вы узнаете что-то новое – как я, когда писал ее.

# Casino de Paris

Entrée 2<sup>Fr</sup>

## Camille Stéfani

Tous les Soirs

### CONCERT-SPECTACLE

### BAL

FÊTE DE NUIT LES MERCREDIS  
& SAMEDIS

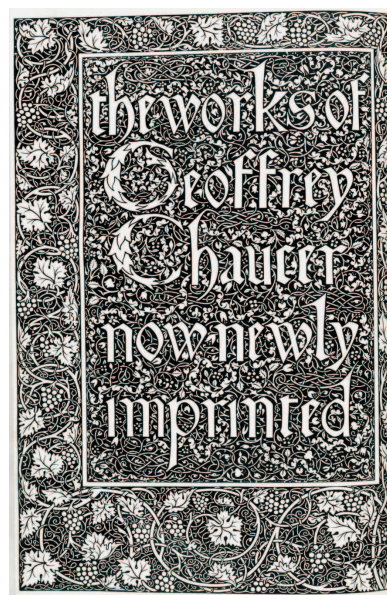
# ВВЕДЕНИЕ — ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ, АР-НУВО: ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ ФОРМИРУЕТ ВИЗУАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Еще до наступления XX века мир уже пережил огромные изменения. Промышленная революция, начавшаяся в середине XVIII века в Англии и весь XIX век продолжавшаяся в Европе и США, изменила буквально все: способы производства, путешествий, общения. Появление машин сделало возможным массовое производство — товары стали более доступными и недорогими. Кроме того, появились новые рабочие места в растущих городах, ставших промышленными центрами. Люди уходили с ферм и из деревень, чтобы работать в городе.

Миграция населения, индустриализация, средства массовой информации — все это сформировало визуальную культуру — и художников, и дизайнеров, создававших ее, — и задало направление развития на десятилетия вперед.

С ростом городов самым эффективным способом общения с потребителями на улицах стали плакаты. Благодаря паровым печатным станкам плакаты, книги, газеты и журналы стали выпускаться намного быстрее и большими тиражами, чем при ручном наборе. Печатные материалы перестали быть драгоценными вещами ручной работы, доступными только богатым; рабочий класс тоже получил к ним доступ. Все более широкое распространение получало образование, грамотность населения росла — все это поспособствовало развитию печатного общения.

Впрочем, не всем нравилось массовое производство и эффективность. Уильям Моррис отказался от машинной эстетики и основал в Англии в 80-х годах XIX века Движение искусств и ремесел. Цель движения была — объединить эстетическое совершенство и традиционные ремесла. Моррис был не просто против машин: он выступал против посредственности — большинство товаров массового производства были низкокачественными и шаблонными. Моррис основал издательство «Келмскотт-пресс» и издавал собственные книги с детализированными гравированными полями и декором, набранные шрифтами, вдохновленными эстетикой XV века. Однако в то время частная книгопечатня



ВЫШЕ: Уильям Моррис, титульный лист «Сочинений Джеффри Чосера», 1896

НАПРОТИВ: Жюль Шере, плакат *Casino de Paris*, 1891





ВЫШЕ, СЛЕВА: Анри де Тулуз-Лотрек, плакат  
«Королева радости с Виктором Жозе», 1892

ВЫШЕ: Китагава Утамаро, ксилография, «Хинадзурю и Хинамачу  
из Тэдзии», между 1798 и 1801

НАПРОТИВ: Альфонс Муха, афиша американского турне  
Сары Бернар, 1896

без механизации выжить не могла: книги «Келмскотта», на которые уходило очень много ручного труда, были невероятно дороги и недоступны большинству населения. Тем не менее движение оказало определенное влияние: декоративные формы, вдохновленные красотой природы и растений, стали важной частью ар-нуво.

В Париже процветало плакатное искусство, причем не только для рекламы: плакаты коллекционировали. Художники искали возможности для создания произведений, рекламирующих товары и развлечения. Жюль Шере, которого часто называют отцом современного плаката, объединил искусство и производство: он не только сам рисовал плакаты и афиши, но еще и изобрел способ их тиражирования. Техника печати поверх изображения, разработанная Шере, добавляла к его ярким рисункам текстуру, пятна и царапины. На Шере и других европейских художников повлияла асимметричная простота и тусклые цвета японских ксилографий, которые попали в Европу, когда Япония в середине XIX века начала торговать с западными странами. Шере создал собственный характерный стиль с использованием женских фигур и шрифтов, написанных от руки. Женщины на его плакатах обычно были оживленными и наслаждались жизнью: танцевали, пили и курили; в то время такое считалось необычным. За ним последовали такие художники, как соотечественник-француз Анри де Тулуз-Лотрек и итальянец Леонетто Каппьелло.

Родившийся в Чехии Альфонс Муха работал в Париже; он стал воплощением движения ар-нуво («нового искусства»): тусклые цвета, интересные шрифты и стилизованные органические формы. К этому он добавлял тщательно выписанные мозаичные фоны и часто изображал женщин с длинными, струящимися волосами. Актриса Сара Бернар, посчитав, что Муха изобразил ее так хорошо, как не удалось ни одному другому художнику, подписала с ним эксклюзивный контракт на дизайн плакатов, театральных декораций и костюмов.



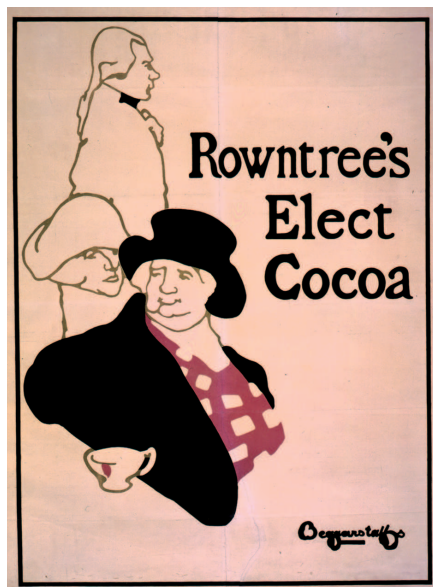


СВЕРХУ: Обри Бёрдслей, плакат, 1894

СВЕРХУ, СПРАВА: Беггарстаффы, плакат «Отборное какао Роунтри», 1895

НИЖЕ: Петер Беренс, «Поцелуй», 1898

НАПРОТИВ: Уилл Брэдли, плакат соревнований Спрингфилдского велосипедного клуба, 1895



В Англии иллюстратор Обри Бёрдслей упростил природные объекты, он стал известен своими черно-белыми изображениями, тяжелыми абрисами и искаженными формами тел. Бёрдслей отделял изображение от текста (обычно располагая буквы в разных сегментах изображения), а вот художники Джеймс Прайд и Уильям Николсон, свояки, работавшие под псевдонимом «Беггарстаффы», интегрировали буквы прямо в композиции. Их иллюстрации, сделанные на цветной бумаге, часто оставались незаконченными, и зрителям как бы предлагалось самостоятельно завершить изображение в уме. Долго, впрочем, Беггарстаффы вместе не проработали: их произведения получили признание в художественных кругах, но вот денег им заработать не удалось.

Уилл Брэдли познакомил с ар-нуво Соединенные Штаты Америки; в дизайне его плакатов, книг и журналов, многие из которых он издал в собственной типографии «Уэйсайд-пресс» в Спрингфилде, штат Массачусетс, видно влияние Обри Бёрдслея и Уильяма Морриса. Но вот манеру исполнения он разработал собственную — объединил изображения и текст воедино.

В Германии ар-нуво было известно под названием «югендстиль» («молодой стиль»); немецкие художники и дизайнеры экспериментировали с этим стилем, но затем уходили во что-то другое. Петер Беренс поначалу вдохновлялся французским ар-нуво, но в начале XX века перестал украшать свои работы орнаментами. Беренс и другие дизайнеры стали уходить от растительных мотивов в сторону геометрической логики и порядка. Переход к геометрическим формам намечился и у членов Венского сецессиона в Австрии — в частности, у Густава Климта и Коломана Мозера.

Печатные материалы — плакаты, книги, периодические издания — становились все более простыми и структурированными, когда в начале прошлого века по Европе распространился модернизм. Вскоре художники и ремесленники, занимавшиеся созданием печатных материалов, получили новое наименование своей профессии: графические дизайнеры.

# SPRINGFIELD BICYCLE CLUB TOURNAMENT



WILL H. BRADLEY '95

# SPRINGFIELD MASS SEPT. 11 AND 12, 1895

Collected by W. B. Schmitt