

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

**Применение китайской резной печати в графическом дизайне и музейной среде на примере музея Суджоу**

Су Хан

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

Член Союза художников России,

Член международной ассоциации

Искусствоведов (AIS: UNESCO),

Кандидат искусствоведения,

Доцент кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Васильева Екатерина Викторовна

Руководитель графической части:

член Союза художников России,

член Союза дизайнеров России,

доцент кафедры дизайна

факультета искусств СПбГУ

К. Г. Старцев

Санкт-Петербург

2021

# Оглавление

Введение

Глава 1. Визуальная система и графическое пространство первой половины XX века.

1.1. Печать и изображение в графическом дизайне рубежа XIX – начала XX веков. Изображение и печать в графике Движения Искусств и Ремесел.

1.2. Изображение и печать в графике 1920-х – 1930-х годов: дадаизм, супрематизм, De Stijl, конструктивизм и Баухаус.

1.3. Визуальная система и особенности печатных работ второй половины XX века. Швейцарская графика и Новая волна.

Глава 2. Традиция китайской резной печати как феномен культуры: история и графические принципы.

2.1. Традиция китайских резных печатей: общая характеристика. Традиция и художественные особенности.

2.2. Основные этапы развития и формирования искусства китайской печати.

2.3. Основные стили и направления графических решений китайских резных печатей

Глава 3. Основные стили и направления графических решений китайской печати. Традиция резных печатей в Китайской Республике.

3.1. Основные типы китайских резных печатей

3.2. Резные печати в Китайской Республике: художественные особенности.

3.3. Основные школы резных печатей в период Китайской Республики.

Глава 4. Описание проекта. Применение китайских печатей в графическом

дизайне, на примере музея Сучжоу.

Заключение

Список литературы

Приложение 1. Динамика развития традиционных китайских резных печатей на рубеже XIX - в начале XX веков. Школа У и ее особенности.

Приложение 2. Основные образцы графического дизайна XX века

## Введение

Данная работа посвящена применению китайских печатей в графическом дизайне. Проект выполнен и рассматривается на примере музея Сучжоу. Проект состоит из двух основных платформ – исследовательской части и прикладного графического проекта, посвященного графическому сопровождению музея Сучжоу<sup>1</sup>. Таким образом, особенностью проекта является соединение теоретического подхода и прикладных возможностей проекта.

В свою очередь, исследовательская часть связывает два основных направления. Прежде всего – это исследование графической программы XX века, исследование ее визуальных особенностей. Учитывая специфику темы, в данном случае мы выбрали основные образцы печатных практик, связанные с базовыми направлениями дизайна и графики XX века<sup>2</sup>. Наша цель – проследить развитие и изменение основных подходов в прикладных печатных формах.

Другой принципиальной вектор теоретического исследования – изучение направлений и графики китайских резных печатей<sup>3</sup>. В этом разделе наше внимание привлекают два основных момента. Первое – это

---

<sup>1</sup> 刘尚星. 贝聿铭建筑设计研究之几何形体与建筑环境的关系[D]. 西南交通大学 2017[Лю Шангсин. Отношения между геометрическими формами и искусственной средой в исследовании архитектурного дизайна Пэя [D]. Юго-западный университет Цзяотун, 2017.]

<sup>2</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

<sup>3</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

изучение традиции китайских печатей<sup>4</sup>. Второе – изучение специфики печатей в период Китайской Республики (1912 – 1949 годы)<sup>5</sup>. Отчасти, это позволяет рассматривать китайские резные печати как важный тип графики и как интересный пример соединения смысла, изображения и текста<sup>6</sup>.

Теоретическое исследование представляется важной основой для графического проекта. Изучение графического опыта – как в системе графического дизайна XX века, так и на примере развития резных печатей – формирует понимание современной графической системы и особенностей ее развития. Это представляется принципиально важным с точки зрения подготовки и формирования данного проекта<sup>7</sup>.

Представляется важным обозначить цели и задачи данного проекта. **Цель** данного проекта – сформировать собственную графическую программу, которая может быть использована при подготовке выставочного проекта, посвященного китайским резным печатям<sup>8</sup>. Целью

---

4 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

5 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020 [Ван Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

6 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.

7 陈国成. 明清印章款识中的技法论[J]. 靳奉月. 荣宝斋. 2016(11) [Чэнь Гочэн. Методы распознавания печатей в династиях Мин и Цин [Дж.]. Цзинь Фэнюэ. Жун Баочжай. 2016 (11)]

8 韩天衡, 孙慰祖. 中国印章艺术概说. 高等教育出版社. 2004. [Хан Тяньхэн, Сунь Вэйцзу. Обзор китайского искусства печати. Издательство высшего образования. 2004. ]

теоретической части является исследование графических элементов XX века, а также определение основных направлений развития системы китайских резных печатей<sup>9</sup>.

При достижении данной цели могут быть реализованы следующие **задачи**.

- Исследование визуальных основ дизайна XX века.
- Изучение элементов печатной графики XX века.
- Исследование основных школ и направлений графического дизайна XX века.
- Исследование традиции китайских резных печатей.
- Исследование основных школ китайских резных печатей.
- Исследование основных направлений китайских резных печатей Китайской Республики.

**Предмет исследования.** Предметом исследования в данной работе является традиция китайских резных печатей. Этот предмет рассматривается в двух аспектах – исторической и прикладной. Рассматривается художественная традиция китайских печатей, а также развитие традиции китайских печатей в период Китайской Республики после 1912 года<sup>10</sup>.

**Методика исследования.** В данной работе использованы следующие исследовательские методы. Первое – изучены основные

---

<sup>9</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>10</sup> 孙洵, 民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社, 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]

направления в дизайне XX века<sup>11</sup>. Второе – исследованы основные направления в искусстве китайских резных печатей<sup>12</sup>. Третье – исследованы основные направления и школы китайских резных печатей в период Китайской Республики<sup>13</sup>.

**Актуальность исследования.** В настоящий момент тема китайских резных печатей является важным направлением исследования как в китайской, так и в интернациональной историографии<sup>14</sup>. Исследование китайских резных печатей является важной частью современной академической дискуссии<sup>15</sup>. Особый интерес в данном случае вызывает

---

11 夏燕靖.中国设计史. 上海人民美术出版社, 2013. [Ся Яньцзин. История китайского дизайна. Шанхайское народное издательство изящных искусств, 2013.]

12 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

13 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство, 2018-08.]

14 Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016; Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010; Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008; Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005; Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

15 陈国成; 明清印章文献研究; 社会科学文献出版社 2018-12 P113 [Чэнь Гочэн. Исследования по литературе печатей династий Мин и Цин. Литература по социальным наукам издательство, 2018-12.]

изучение искусства печатей периода Китайской Республики<sup>16</sup>.

**Новизна исследования.** Не смотря на повышенный интерес к искусству Китайской резной печати в исследованиях последних лет, печати периода Китайской Народной Республики исследованы относительно скромно. Настоящее исследование отчасти заполняет существующий пробел, а также рассматривает направления, которые традиционно оказывались за пределом внимания исследователей. Например – специфика пяти основных школ периода Китайской Республики<sup>17</sup>.

**Возможность практического применения.** Исследовательские разработки, реализованные в рамках данной диссертации, могут быть использованы в последующих исследованиях китайских резных печатей<sup>18</sup>. Практические инновации данной работы могут быть использованы при подготовке выставочных проектов, связанных с демонстрацией искусства китайских резных печатей<sup>19</sup>.

**Состав проекта.** Проект состоит из графического проекта и теоретической части. Графический проект посвящен сопровождению программы выставки, связанной с применением китайских печатей. Теоретическая часть посвящена исследованию традиции китайских резных печатей, а также изучению основных принципов графического

---

<sup>16</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014

<sup>17</sup> 柳诒徵.中国文化史. 中国大百科全书出版社, 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988.]

<sup>18</sup> 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020[Ван Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

<sup>19</sup> 闪淑华; 中国的印章与篆刻; 商务印书馆 1997-09 P46-47. [Шань Шухуа. Китайские печати и резьба. Коммерческая пресса, 1997-09 P46-47.]

дизайна XX века<sup>20</sup>.

**Основное содержание работы.** Теоретическая часть данного проекта состоит из Введения, четырех глав и Заключения. Первая глава рассматривает вопросы, связанные с основными направлениями графического дизайна XX века и теми его аспектами, которые обращены к печатным практикам XX века<sup>21</sup>.

В первом параграфе рассмотрены визуальные и печатные практики, связанные с Движением Искусств и Ремесел. Это течение сыграло важную роль в развитии графики в Великобритании<sup>22</sup>. Деятельность таких мастеров как Уильям Моррис<sup>23</sup>, а позже – таких графиков как Уолтер Крейн<sup>24</sup> и Артур Макмердо<sup>25</sup>, привели к тому, что представление о возможностях печатной графики<sup>26</sup>, равно как и понимание принципов

---

<sup>20</sup> 王受之,世界平面设计史. 中国青年出版社, 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]

<sup>21</sup> 李锡娜.英国工艺美术运动的美学研究[D]. 黑龙江大学 2014[Ли Сина. Эстетические исследования британского движения искусств и ремесел [D]. Университет Хэйлунцзян, 2014 г. ]

<sup>22</sup> Blakesley R. The arts and crafts movement. London: Phaidon, 2006.

<sup>23</sup> Bennett P.; Mile R. William Morris in the Twenty-First Century. London: Peter Lang, 2010.

<sup>24</sup> O'Neill M. Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting, and Politics, 1875-1890. New Haven, CT: Yale University Press, 2010.

<sup>25</sup> Lambourne L. Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswold to Chicago. London: Astragal Books, 1980.

<sup>26</sup> 王莹. 威廉·莫里斯的设计思想及其时代意义. 包装设计. 2018(08) [Ван Ин. Дизайнерские идеи Уильяма Морриса и их значение в эпоху. Дизайн упаковки. 2018 (08) ]

расположения текста и изображения на странице<sup>27</sup>, изменилось<sup>28</sup>. Таким образом, Движение Искусств и Ремесел обозначило не только понимание изображение, но и текста<sup>29</sup>.

Важнейшее значение для возникновения новых концепций текста, шрифта и иллюстраций приобрела деятельность издательской компании «Келмскотт пресс» (Kelmscott Press)<sup>30</sup>. Она была основана в 1891 году художником Уильямом Моррисом – одним из важнейших представителей Движения Искусств и Ремесел<sup>31</sup>. Особенностью «Келмскотт пресс» было использование традиционных технологий книгопечатания<sup>32</sup>. Важно обратить внимание и на то, что Уильям Моррис интересовался каллиграфией и занимался ею<sup>33</sup>. Каллиграфия, связанная с

---

<sup>27</sup> 尹定邦.图形与意义. 湖南科学技术出版社 . 2001. [Инь Динбан. Графика и значение. Hunan Science and Technology Press. 2001.]

<sup>28</sup> 文超武. 中西方艺术设计史发展轨迹解析. 长春教育学院学报. 2014-03 [Вэнь Чаоу. Анализ истории развития китайского и западного художественного дизайна. Журнал Чанчуньского института образования. 2014-03]

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Peterson W. The Kelmscott Press. Oxford: Oxford University Press, 1991.

<sup>31</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна // Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

<sup>32</sup> 徐治山.浅谈艺术设计思维. 作家. 2009(10) [Сюй Чжишань. Краткий разговор об арт-дизайнерском мышлении. Писатель.2009 (10) ]

<sup>33</sup> 张敢. 威廉·莫里斯及其美学思想初探. 世界美术. 1995-01. [Чжан Гань. Исследование Уильяма Морриса и его эстетических мыслей. Мировое изобразительное искусство. 1995-01.]

традиционным восточным письмом, оказала влияние на искусство книги начала XX века<sup>34</sup>.

Второй параграф посвящен проблеме изображения и печати в графике 1920-х – 1930-х годов и рассматривает такие направления как Дадаизм, Супрематизм, De Stijl, Конструктивизм и Баухаус<sup>35</sup>. Различные техники печати имели принципиальное значение для классического модернизма – прежде всего, для таких явлений в культуре XX века как Дадаизм, движение De Stijl<sup>36</sup>, Конструктивизм и школа Баухаус<sup>37</sup>. В рамках этих художественных течений использовались разные техники печати<sup>38</sup>. Именно поэтому мы считаем необходимым обратиться к изучению основных направлений классического модернизма 1920-х – 1930-х годов.

Третий параграф рассматривает визуальную систему и особенности печатных работ второй половины XX века, в частности -- работы Швейцарской школы и Новой волны. Во второй половине XX века

---

<sup>34</sup> Barrass G. The Art of Calligraphy in Modern China. University of California Press, 2002.

<sup>35</sup> 扈秀丽. 平面设计简史. 北京理工大学出版社 . 2009. [Ху Сюли. Краткая история графического дизайна. Пекинский технологический институт. 2009.]

<sup>36</sup> 马采著. 艺术学与艺术史文集[M]. 中山大学出版社 , 1997[Ма Цайчжу. Собрание произведений по искусствоведению и истории искусств [M.]. Издательство Университета Сунь Ятсена, 1997 г.]

<sup>37</sup> Никольская Т. Авангард и окрестности. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

<sup>38</sup> 王受之, 世界平面设计史. 中国青年出版社 , 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]

важнейшим явлением в графике стала Швейцарская школа плаката<sup>39</sup>. Ее графику также часто называют Интернациональным стилем – развитие швейцарского стиля определило развитие графического дизайна на годы вперед<sup>40</sup>.

Печатные техники также были важны для Швейцарской школы. Фактически, все развитие Швейцарского плаката было построено вокруг развития печати в тех или иных формах<sup>41</sup>. Визуальная система Швейцарской школы была построена на стремлении к минимализму<sup>42</sup>. Этот принцип был реализован и в печатной графике – минималистический принцип стал формообразующим для всех основных форм Швейцарского дизайна<sup>43</sup>.

Печатные техники были принципиально важны и для развития так

---

<sup>39</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

<sup>40</sup> 扈秀丽. 平面设计简史. 北京理工大学出版社 . 2009. [Ху Сюли. Краткая история графического дизайна. Пекинский технологический институт. 2009.]

<sup>41</sup> 尹定邦.图形与意义. 湖南科学技术出版社 . 2001. [Инь Динбан. Графика и значение. Hunan Science and Technology Press. 2001.]

<sup>42</sup> Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

<sup>43</sup> 李砚祖.视觉传达设计的历史与美学. 中国人民大学出版社. 2000. [Ли Яньцзу.История и эстетика дизайна визуальной коммуникации. Издательство китайского университета Жэньминь. 2000.]

называемой Новой волны в 1970-е – 1990-е годы<sup>44</sup>. Явление Новой волны было связано с именем и деятельностью швейцарского мастера Вольфганга Вайнгарта<sup>45</sup>. Само по себе движение Новой волны стало сопротивлением классической Швейцарской типографике – попыткой нарушить созданные каноны и правила классической Швейцарской школы<sup>46</sup>.

Новая волна нарушила основные правила, принятые в графическом дизайне. Принципы Новой волны стали одним из наиболее заметных нововведений в графическом дизайне XX века<sup>47</sup>. В частности, это явление позволило отказаться от модульных сеток или заметно нарушить их. Также принципы Новой Волны позволяли использовать различные гарнитурные шрифты и различные кегли в едином графическом проекте. Можно сказать, что Новая волна ориентировалась на формирование новой графической системы на рубеже XX – XXI веков.

Вторая и третья главы посвящены изучению традиции китайской резной печати. Вторая глава рассматривает традицию китайской резной печати как феномен культуры. Она посвящена истории развития и графическим принципам китайской печати. Искусство резной печати

---

<sup>44</sup> 王受之,世界平面设计史. 中国青年出版社, 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]

<sup>45</sup> Weingart W. Weingart: Typography — My Way to Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000

<sup>46</sup> 马采著.艺术学与艺术史文集[M]. 中山大学出版社, 1997[Ма Цайчжу. Собрание произведений по искусствоведению и истории искусств [M.]. Издательство Университета Сунь Ятсена, 1997 г.]

<sup>47</sup> 从装饰艺术运动到后现代设计。 胡伟飞 学习艺术。 2008-02 [От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 (02)]

известно в различных странах тихоокеанского региона с древнейших времен<sup>48</sup>. Принято считать, что своего наивысшего расцвета искусство резной печати достигло в Китае<sup>49</sup>.

Полагают, что традиция китайских резных печатей существует более 3500 лет и, возможно, восходит к династии Инь (1562—1027 гг. до н. э.)<sup>50</sup>. Считается, что искусство печати можно соотнести с древнейшим памятником китайской письменности – надписями на Гадательных костях (так называемый Оракул)<sup>51</sup>. В надписях Оракула иероглифы вырезали на черепашьих костях. В исследовании китайских печатей следует обратить внимание на их две основные функции: прикладную и художественную<sup>52</sup>. Печати обладают ярко выраженной прикладной функцией: они выполняют функцию личного знака и подписи<sup>53</sup>.

Другой важный момент, связанный с китайскими печатями – это их

---

<sup>48</sup> 孙卫祖; 对中国图章的历史和艺术的思考[J]; 书法评估; 2010-03 Issue 42-44. [Sun Weizu. Думая об истории и искусстве китайских печатей. Оценка каллиграфии; 2010-03. Выпуск.]

<sup>49</sup> Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.

<sup>50</sup> Keightley D. The ancestral landscape: time, space, and community in late Shang China, ca. 1200–1045 B.C. Berkeley: University of California, Berkeley, 2000.

<sup>51</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

<sup>52</sup> 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020[Ван Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

<sup>53</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10. [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

художественные особенности<sup>54</sup>. Печати развивались не только как прикладная форма, но и как художественное явление<sup>55</sup>. Важным обстоятельством является тот факт, что печати являются материалом, который отражает развитие китайской письменности.

Развитие искусства китайских резных печатей продолжилось на протяжении эпох Сун(宋) (960—1279), Тан (唐) (618—907), Мин (明) (1368—1644) и Цин (清) (1644—1912). В эпоху династии Сун печати приобрели новый статус и значение: они обрели дополнительный художественный статус, стали атрибутом не только власти, но и художественной принадлежности<sup>56</sup>.

Полагают, что в разные эпохи печати обладали различными региональными особенностями. Например, во время династии Хань (206—220 гг. до н. э.) печати, как правило, содержали четыре иероглифа<sup>57</sup>. В таких печатях указывали имя и должность её владельца<sup>58</sup>. Основная тенденция – увеличение объема информации, изложенной в печати. Расширение содержания надписи способствовало увеличению размера

---

<sup>54</sup> 张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 P92-93 [ Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит, 2008-10 P92-93.]

<sup>55</sup> Chen W. The Fine art of Chinese brush painting. NY: Sterling Publishing Co., 2006.

<sup>56</sup> 柳诒徵. 中国文化史. 中国大百科全书出版社, 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988.]

<sup>57</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 [ Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство, 2020-09.]

<sup>58</sup> Ge J., В Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

квадрата<sup>59</sup>.

На протяжении всей классической истории Китая печать тяготела к четырехугольной форме – от очертаний, максимально приближенных к квадрату, до прямоугольника <sup>60</sup> . Прямоугольные печати были распространенным явлением в том числе и потому, что они хорошо сочетаются и соотносятся с удлинёнными вертикальными надписями<sup>61</sup>. Одной из главных целей печати было гармоничное расположение по отношению к тексту. Как уже упоминалось выше, печать была важным элементом в создании смыслового баланса между изображением и текстом<sup>62</sup>.

Третья глава посвящена основным стилям и направлениям графических решений китайской печати. Также в третьей главе рассматривается традиция китайских резных печатей в Китайской Республике<sup>63</sup>.

Традиционно определяют несколько типов китайских резных

---

<sup>59</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09. [ Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство,2020-09.]

<sup>60</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>61</sup> 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 孙洵,民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社 , 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]

печатей. Они различаются по своему стилю и структуре. Также важной особенностью в определении типа печати оказывается принцип расположения надписи, который определяет основную типологию<sup>64</sup>. Существуют правила, по которым формируются надписи резных печатей. Как правило, иероглифы пишут от вершины к основанию и справа налево<sup>65</sup>. Другие способы представляют собой, скорее, исключение, чем правило<sup>66</sup>. Например, несколько иной принцип расположения иероглифов демонстрирует печать типа «палиндром»<sup>67</sup>.

Важным этапом развития китайских разных печатей является время Китайской Республики. В этот период искусство создания печатей отчасти продолжает традицию<sup>68</sup>, сформированную в Китае в предшествующие столетия и, в то же время, формирует собственную художественную традицию и новые художественные школы<sup>69</sup>. Во многом, традиция Китая

---

<sup>64</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>65</sup> 辛尘.明清篆刻艺术的发生与发展. 中国书法. 2011(07) [Синь Чен. Возникновение и развитие искусства вырезания печатей Мин и Цин. Китайская каллиграфия.2011 (07)]

<sup>66</sup> 孙洵,民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社, 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]

<sup>67</sup> Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>68</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство,2018-08.]

<sup>69</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

после 1912 года наследует принципы и технические приемы эпохи Цин и, одновременно с этим, формирует новую художественную программу.

Полагают, что в период Китайской Республики общество находилось под влиянием западных традиций, связанных с идеями демократии и влияния европейских идей. Эти идеи оказали глубокое влияние на китайское общество<sup>70</sup>. Одновременно с этим, традиционные китайские искусства – такие как каллиграфия и искусство резных печатей дольше других сохраняли традиционные формы<sup>71</sup>. И каллиграфия, и искусство печати можно рассматривать как важный пример традиционной преемственности в китайской культуре и обществе<sup>72</sup>. Одновременно с этим, резные печати в период Китайской Республики демонстрируют интерес к новым принципам и новым темам<sup>73</sup>, занимая специфическое положение в традиционной художественной системе и используя идеи, формирующиеся в новом обществе<sup>74</sup>.

Период Китайской Республики ознаменован организацией и

---

<sup>70</sup> 孙洵,民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社, 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]

<sup>71</sup> Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>72</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>73</sup> 韩天衡,孙慰祖.中国印章艺术概说. 高等教育出版社. 2004. [Хан Тяньхэн, Сунь Вэйцзу. Обзор китайского искусства печати. Издательство высшего образования. 2004. ]

<sup>74</sup> 王大有.开拓篆刻艺术的新空间[J]. 泰州职业技术学院学报. 2005(05) [Ван Дао. Открытие нового пространства для искусства вырезания тюленей [J]. Журнал Тайчжоуского профессионально-технического колледжа. 2005 (05)]

развитием специфических школ<sup>75</sup>. Эти школы были связаны с именами отдельных мастеров и представляли собой самостоятельное художественное явление<sup>76</sup>. Ученики этих школ принимали участие в национальных художественных выставках, фактически формируя новую традицию Китайской Республики. Они представляли свои работы не только как прикладной, но и как художественный материал<sup>77</sup>.

В этот период формируются пять основных школ, которые в последующем будут определять облик и основные направления развития резной печати в Китае<sup>78</sup>. Формирование школы подразумевает не только особую технику резьбы<sup>79</sup>. Речь идет о формировании самостоятельного художественного вектора и собственного художественного стиля<sup>80</sup>. Возникновение особой школы заставляет говорить о том, что мастер глубоко знаком с каллиграфией, живописью и поэзией и способен сформировать собственный уникальный взгляд на соотношение печати,

---

<sup>75</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>76</sup> 罗福颐,王人聪.中国印章概述. 三联书店 . 1963. [Ло Фуйи, Ван Жэньцун. Обзор китайской печати. Книжный магазин Санлиан.1963.]

<sup>77</sup> Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>78</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>79</sup> 靳志忠; 明清名家印章鉴赏与收藏; 天津人民美术出版社 2004-07.[ Цзинь Чжичжун. Оценка и коллекция знаменитых печатей династий Мин и Цин. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2004-07.]

<sup>80</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

изображения и текста<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> 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

# **Глава 1. Визуальная система и графическое пространство первой половины XX века**

В рамках данного раздела мы планируем рассмотреть некоторые примеры взаимодействия печатных техник и принципов с основными направлениями развития графического дизайна XX века. Наша задача – рассмотреть некоторые аспекты и особенности, связанные с применением и трансформацией техник печати в визуальном пространстве XX века. Такой подход представляется важным в силу того, что позволяет сопоставить применение и положение печатных техник в европейской и китайской традиции. Мы совершенно сознательно рассматриваем графическую систему и печать XX века, не ограничиваясь искусством печати или анализом отдельных печатных приемов и техник. С нашей точки зрения, это позволяет составить более полное представление о графической программе XX века и проанализировать положение печати в визуальной системе XX века.

## **1.1. Печать и изображение в графическом дизайне рубежа XIX – начала XX веков. Изображение и печать в графике Движения Искусств и Ремесел**

В художественной системе начала XX века важное значение приобрело изменение изображения и текста<sup>82</sup>. Эти преобразования

---

<sup>82</sup> Васильева Е. В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 567–574.

затронули практически всю графическую систему: изменилась система верстки, изменились шрифты, появились новые способы расположения изображения и текста<sup>83</sup>.

Эти изменения и нововведения в XX веке затронули все области графического дизайна. Например, изменилось соотношение изображения и текста в книжных и журнальных страницах. Важную роль в этом смысле сыграло развитие графики в Великобритании и, в частности, опыт Движения Искусств и Ремесел<sup>84</sup>. Деятельность таких мастеров как Уильям Моррис<sup>85</sup>, а позже – таких графиков как Уолтер Крейн<sup>86</sup> и Артур Макмердо<sup>87</sup>, привели к тому, что представление о расположении текста и изображения на странице изменилось<sup>88</sup>.

Важнейшее значение для возникновения новых концепций текста, шрифта и иллюстраций приобрела деятельность издательской компании «Келмскотт пресс» (Kelmscott Press)<sup>89</sup>. Она была основана в 1891 году художником Уильямом Моррисом – одним из важнейших представителей

---

<sup>83</sup> 从装饰艺术运动到后现代设计。 胡伟飞 学习艺术。 2008-02От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 (02)]

<sup>84</sup> Blakesley R. The arts and crafts movement. London: Phaidon, 2006.

<sup>85</sup> Bennett P.; Mile R. William Morris in the Twenty-First Century. London: Peter Lang, 2010.

<sup>86</sup> O'Neill M. Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting, and Politics, 1875-1890. New Haven, CT: Yale University Press, 2010.

<sup>87</sup> Lambourne L. Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswold to Chicago. London: Astragal Books, 1980.

<sup>88</sup> 库恩,.科学革命的结构. 北京大学出版社 , 2012[Кун, Структура научной революции, Издательство Пекинского университета, 2012]

<sup>89</sup> Peterson W. The Kelmscott Press. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Движения Искусств и Ремесел<sup>90</sup>. Особенностью «Келмскотт пресс» было использование традиционных технологий книгопечатания. Важно обратить внимание и на то, что Уильям Моррис интересовался каллиграфией и занимался ею. Каллиграфия, связанная с традиционным восточным письмом, оказала влияние на искусство книги начала XX века<sup>91</sup>.

Деятельность «Келмскотт пресс» была направлена на усовершенствование массового издания книги и на усовершенствование массовой печатной продукции<sup>92</sup>. К моменту основания издательства в 1891 году Уильям Моррис уже обладал опытом работы с традиционными технологиями книгопечатания. Также на протяжении 1870-х – 1880-х годов он занимался каллиграфией<sup>93</sup>, что оказало заметное влияние на его издательские проекты и отчасти – на принципы формирования изображения и верстки<sup>94</sup>. Также можно сказать, что каллиграфия оказала влияние на понимания текста как смыслового и художественного элемента

---

<sup>90</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

<sup>91</sup> Barrass G. The Art of Calligraphy in Modern China. University of California Press, 2002.

<sup>92</sup> 马采著.艺术学与艺术史文集[M]. 中山大学出版社, 1997[Ма Цайчжу. Собрание произведений по искусствоведению и истории искусств [M.]. Издательство Университета Сунь Ятсена, 1997 г.]

<sup>93</sup> 陶宇,威廉·莫里斯创作实践与艺术思想评述. 泉州师范学院, 2020[Тao Ю, Комментарий к творческой практике и художественной мысли Уильяма Морриса. Педагогический университет Цюаньчжоу, 2020]

<sup>94</sup> 文超武. 中西方艺术设计史发展轨迹解析. 长春教育学院学报. 2014-03 [Вэнь Чаоу. Анализ истории развития китайского и западного художественного дизайна. Журнал Чанчуньского института образования. 2014-03]

книги.

Занятия каллиграфией помогли Уильяму Моррису понять художественное значение основных элементов книги<sup>95</sup>. Посвятив время каллиграфии и традиционным техникам книгопечатания, Моррис обратил внимание на то, что в художественном облике книги значение имеют не только изображение или смысловой текст, но и пробелы, поля, заглавные буквы, орнаменты и т.д.<sup>96</sup>.

Основой для работ Морриса стала европейская средневековая традиция. С особым интересом он относился к традиции раннего европейского книгопечатания. Например, его привлекали издания, выходившие в Аугсбурге и Ульме в конце XV века<sup>97</sup>. Начиная со второй половины 1880-х годов Моррис все больше общался с людьми, связанными с книгопечатанием. В конце 1880-х годов Моррис заметно сократил всю свою социальную и коммерческую деятельность. Это позволило ему заняться непосредственно книгопечатанием<sup>98</sup>.

Издательство «Келмскотт пресс» начало свою работу в январе 1891

---

<sup>95</sup> 陈洁.设计审美趋向的回归. 广州美术学院 , 2020[Чэнь Цзе. Возвращение эстетических тенденций в дизайне. Академия изящных искусств Гуанчжоу, 2020.]

<sup>96</sup> 郑立君,威廉·莫里斯艺术思想在中国的传播与影响. 浙江大学出版社 , 2018[Чжэн Лицзюнь, распространение и влияние художественных идей Уильяма Морриса в Китае. Издательство Чжэцзянского университета, 2018]

<sup>97</sup> 麦克唐纳, 审美、行动与乌托邦. 华东师范大学出版社 ,2018[Макдональд, Эстетика, действие и утопия. Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2018 г.]

<sup>98</sup> Watkinson R. William Morris as Designer. London: Trefoil Books, 1990.

года<sup>99</sup>. Считается, что Моррис хотел начать издательскую деятельность еще раньше, но его останавливало отсутствие собственного шрифта. Именно появление собственного шрифта он считал важным условием появления собственного полиграфического проекта<sup>100</sup>. В 1888 году Моррис и Эмери Уокер создали увеличенные шрифты, которые они готовили для лекций, и это убедило Морриса в том, что он сможет создать собственные гарнитуры<sup>101</sup>. Тем не менее, принято считать, что шрифт оказался самой сложной проблемой, с которой столкнулся Моррис. Всего было создано три гарнитуры шрифтов и все они были заказаны одному и тому же мастеру – Эдварду Принсу<sup>102</sup>.

Первый шрифт, который Моррис предложил для «Келмскотт пресс», был основан на работах и стандартах венецианских мастеров XV века<sup>103</sup>. Моррис создал так называемый «Золотой шрифт» — он использовал элементы шрифта антиква Николя Жансона и еще одну гарнитуру, которую Якоб Рубеус использовал при наборе «Истории Флоренции» в

---

<sup>99</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard.

Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

<sup>100</sup> 郭涛.威廉·莫里斯手工艺设计 思想中的生态观新论[J]. 新美术.

2016(04)[ 郭涛. Новая теория экологического взгляда в книге Уильяма Морриса о ремесленном дизайне [J]. Новое искусство. 2016 (04)]

<sup>101</sup> 陈洁.设计审美趋向的回归. 广州美术学院 , 2020[Чэнь Цзе. Возвращение эстетических тенденций в дизайне. Академия изящных искусств Гуанчжоу, 2020.]

<sup>102</sup> Chappell W. Robert Bringhurst. A Short History of Printed Word. Vancouver, 1999

<sup>103</sup> 吴楠.威廉·莫里斯与唯美主义研究. 外国文学. 2017(05)[ У Цяо. Уильям Моррис и исследования эстетизма. Зарубежная литература.2017 (05)]

1476 году<sup>104</sup>. Уильям Моррис не стремился к созданию точной копии шрифта – художественная программа Нового времени подразумевала, скорее, сходство, нежели повторение<sup>105</sup>. Он уменьшил контраст штрихов и сделал шрифт более сбалансированным. В то же время, Моррис оставил готический характер и готический стиль, которые казались ему принципиально важными при создании собственного шрифта. Уолтер Крейн считал<sup>106</sup>, что шрифт получился даже более готическим по своему визуальному характеру, нежели в эпоху средневековья<sup>107</sup>.

Моррис пытался преодолеть неразборчивость готических шрифтов. Он ориентировался на традицию немецкого книгопечатания<sup>108</sup>. Отталкиваясь от графики немецких готических шрифтов и используя опыт первого «Золотого шрифта», Моррис создал шрифты «Троя» и «Чосер». Шрифт «Троя» был использован для переиздания «Троянской легенды». Уильям Моррис обратился к переизданию «Сказаний о Трое» потому, что этот текст считается первым печатным текстом, изданным на английском языке<sup>109</sup>. Для издания «Троянской легенды» было создано два кегля.

---

<sup>104</sup> Peterson W. The Kelmscott Press. Oxford: Oxford University Press, 1991.

<sup>105</sup> Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 - 29

<sup>106</sup> 吴檣. 威廉·莫里斯与唯美主义研究. 外国文学. 2017(05)[ У Цяо. Уильям Моррис и исследования эстетизма. Зарубежная литература.2017 (05)]

<sup>107</sup> 张敢. 威廉·莫里斯及其美学思想初探. 世界美术. 1995-01. [Чжан Гань. Исследование Уильяма Морриса и его эстетических мыслей. Мировое изобразительное искусство. 1995-01.]

<sup>108</sup> Salmon N., Baker D. The William Morris Chronology. Bristol: Thoemmes Press, 1996/

<sup>109</sup> Peterson W. The Kelmscott Press. Oxford: Oxford University Press, 1991.

«Сказания о Трое» были изданы в «Келмскотт пресс» в 1892 году<sup>110</sup>.

Через несколько лет, в 1896, был издан еще один текст – произведения английского поэта Джеффри Чосера<sup>111</sup>. Они были опубликованы с использованием шрифта «Чосер», который был более мелким и в большей степени, нежели «Золотой шрифт» использовал средневековые готические мотивы<sup>112</sup>.

## **1.2. Изображение и печать в графике 1920-х – 1930-х годов: дадаизм, супрематизм, De Stijl, конструктивизм и Баухаус.**

Различные техники печати имели принципиальное значение для классического модернизма – прежде всего, для таких явлений в культуре XX века как дадаизм, супрематизм<sup>113</sup>, движение De Stijl, конструктивизм и

---

<sup>110</sup> 王受之,世界平面设计史. 中国青年出版社, 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]

<sup>111</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

<sup>112</sup> 李砚祖.视觉传达设计的历史与美学. 中国人民大学出版社. 2000. [Ли Яньцзу.История и эстетика дизайна визуальной коммуникации. Издательство китайского университета Жэньминь. 2000.]

<sup>113</sup> 马采著.艺术学与艺术史文集[M]. 中山大学出版社, 1997[Ма Цайчжу. Собрание произведений по искусствоведению и истории искусств [М.]. Издательство Университета Сунь Ятсена, 1997 г.]

школа Баухаус<sup>114</sup>. В рамках этих художественных течений использовались разные техники печати. Поэтому представляется важным рассмотреть основные художественные течения классического модернизма 1920-х – 1930-х годов<sup>115</sup>.

Одна из наиболее радикальных версий модернистской графики была представлена в контексте дадаизма<sup>116</sup>. Это движение сформировалось в 1916 году в Цюрихе, в Швейцарии. Центральной площадкой, где собирались представители нового движения, было кабаре Вольтер. Считается, что дадаизм как цельное движение существовал с 1916 по 1923 год, а затем, фактически соединился с сюрреализмом во Франции<sup>117</sup> и экспрессионизмом в Германии.

Полагают, что дадаизм можно рассматривать как реакцию на события Первой мировой войны<sup>118</sup> – она, по мнению дадаистов, подчеркивала бессмысленность существования, человеческого развития, истории и искусства<sup>119</sup>. Своеобразным выражением этих сомнений и стал дадаизм. Одной из причин военного конфликта было объявлено стремление к рациональному устройству мира. Главной идеей дадаизма стало преодоление рационального мышления и отрицание буржуазного

---

<sup>114</sup> Никольская Т. Авангард и окрестности. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

<sup>115</sup> 蒋孔阳, 近代美学史评述[M]. 安徽教育出版社, 2007[Цзян Конгян, Комментарий к истории современной эстетики [М.]. Anhui Education Press, 2007]

<sup>116</sup> Рихтер Х. Дада - искусство и антиискусство. Москва: Гилея, 2014.

<sup>117</sup> Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999.

<sup>118</sup> 张丹. 浅谈达达主义[J]. 美与时代. 2015(02)[ Чжан Дань. О дадаизме [Дж.]. Красота и времена. 2015 (02)]

<sup>119</sup> 老高放.超现实主义导论. 社会科学出版社 .1997 [Ляо Гао Фанг. Введение в сюрреализм. Social Sciences Press. 1997.]

искусства для дальнейшего развития искусства в целом<sup>120</sup>.

Одной из главных идей дадаизма было отрицание канонов классического искусства. Ранний дадаизм обладал ярко выраженной антивоенной и антибуржуазной направленностью<sup>121</sup>. Считается, что одной из наиболее важных форм искусства в дадаизме был коллаж. Коллажная графика обладала своими уникальными чертами в разных центрах дадаизма. Например, художники в Цюрихе считали главным преимуществом коллажа случайность, спонтанность, естественность. Коллаж в Цюрихе можно назвать минималистическим. Таковы, например, работы Ханса Арпа<sup>122</sup>.

Коллаж берлинских представителей дадаизма многословен и насыщен<sup>123</sup>. Часто он носит социальный и политический характер. Политическим сюжетам традиционно отдавал предпочтение Георг Гросс. В Ганновере и Кельне мастера отдавали предпочтение фантастическим формам. Фантастические сюжеты были важной темой у Курта Швиттерса и Макса Эрнста. Фантастические темы сближают дадаизм и сюрреализм.

Важным элементом дадаизма были печатные техники. Как правило, они использовались в плакате. Отличительная черта дадаистской печатной графики – схематичный рисунок и использование локальных цветов; красного, черного и белого. Часто дадаисты использовали в качестве основы печатные принципы газетной верстки и одновременно

---

<sup>120</sup> Jones D. Dada Culture. New York and Amsterdam: Rodopi Verlag, 2006.

<sup>121</sup> 向鹏. 简析达达主义. 艺海出版社. 2012-11[Сян Пэн. Краткий анализ дадаизма. Издательство Yihai. 2012-11.]

<sup>122</sup> 王洪义,西方当代美术[M]. 哈尔滨工业大学出版社, 2008[Ван Хунги, «Современное западное искусство» [M]. Harbin Institute of Technology Press, 2008]

<sup>123</sup> Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

реформировали печать – сделали ее более динамичной и решительной по своему визуальному характеру<sup>124</sup>. В частности, печать была важной техникой в работах Тео Ван Дуйсбурга.

Печать как техника и принцип одноцветного печатного изображения были характерны и для супрематизма<sup>125</sup>. Считается, что это направление было основано Казимиром Малевичем в 1915 году. Термин «супрематизм» связан с латинским словом *supremus* – он подразумевал господство цвета над остальными элементами живописи<sup>126</sup>. Цвет, по мнению Казимира Малевича, был тем живописным элементом, который уравнивал искусство и силу природы.

Считается, что в этом стремлении к нематериальному, абстрактному супрематизм противоположен, например, конструктивизму<sup>127</sup>. Конструктивизм всегда был связан с идеей объекта, был связан с функциональным назначением предмета и его концепцией<sup>128</sup>. Супрематизм, напротив, был обращением к философии, демонстрировал

---

<sup>124</sup> 向鹏. 简析达达主义. 艺海出版社. 2012-11[Сян Пэн. Краткий анализ дадаизма. Издательство Yihai. 2012-11.]

<sup>125</sup> 张蕴昭,马列维奇与早期现代主义设计. 新美术, 2017[Чжан Юньчжао, Малевич и дизайн раннего модернизма. Новое искусство, 2017]

<sup>126</sup> Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009.

<sup>127</sup> Горячева Т. В. Супрематизм и конструктивизм. К истории полемики // Вопросы искусствознания. — 2003. — № 2.

<sup>128</sup> 蒋孔阳,近代美学史评述[M]. 安徽教育出版社, 2007[Цзян Конгян, Комментарий к истории современной эстетики [М.]. Anhui Education Press, 2007]

интерес к нематериальному<sup>129</sup>. Этот интерес к нематериальному, фактически, делает возможным саму идею абстрактного искусства<sup>130</sup>.

Супрематизм использовал комбинации различных плоскостей в единой композиции. Основой изображения стали простые элементы и фигуры – квадрат, прямоугольник, круг. Идеи супрематизма оказали влияние на такие виды искусства как архитектура и дизайн<sup>131</sup>: например, некоторые архитектурные принципы 1920-х – 1930-х годов формировались под влиянием супрематизма<sup>132</sup>. Многие идеи и принципы, обозначенные супрематизмом, были реализованы в рамках таких художественных течениях как конструктивизм и Баухаус<sup>133</sup>.

Хотя и конструктивизм, и Баухаус не всегда рассматривают как непосредственных приемников супрематических идей<sup>134</sup>, тем не менее

---

<sup>129</sup> 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.

<sup>130</sup> 迟轲, 西方美术理论文选[M]. 江苏教育出版社, 2005[Чи Кэ, Избранные произведения западной теории искусства [М.]. Издательство Jiangsu Education Publishing House, 2005]

<sup>131</sup> Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. М.: Архитектура-С, 2007.

<sup>132</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>.

<sup>133</sup> 王受之,世界平面设计史. 中国青年出版社, 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]

<sup>134</sup> Горячева Т. В. Супрематизм и конструктивизм. К истории полемики // Вопросы искусствознания. — 2003. — № 2.

супрематизм оказал заметное влияние на эти художественные течения. Одним из самых заметных можно считать воздействие супрематизма на конструктивизм. Особенностью конструктивизма считается геометрия форм. Развитие конструктивизма связывают с развитием функционализма и интернационального стиля<sup>135</sup>.

Конструктивизм как явление возник в России после Октябрьской революции. Он стал условием поиска новых форм в искусстве после революции. Считалось, что, используя формы конструктивизма, искусство должно служить народу. Эта идея стала важным элементом для формирования будущего функционализма. Полагают, что термин возник и стал активно использоваться в 1920-е годы<sup>136</sup>.

Прежде всего, конструктивизм был явлением, которое нашло свое выражение в архитектуре<sup>137</sup>. Конструктивистом называл себя Татлин – автор проекта Башни III Интернационала, которая считается одним из первых памятников конструктивизма. Развитие конструктивизма было связано с развитием функциональной архитектуры и попыткой возрождения России после революции и войны<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> 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.

<sup>136</sup> 李慧钧. 构成主义在平面设计中的应用研究.当代文坛出版社. 2019-02. [Ли Хуэйцзюнь. Исследования по применению конструктивизма в графическом дизайне. Издательство современной литературы. 2019-02.]

<sup>137</sup> Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. М.: Архитектура-С, 2007.

<sup>138</sup> 许尚鸿.俄国构成主义设计样式在当代设计中的应用. 美术教育研究出版社. 2020-090. [Сюй Шанхун. Применение русского конструктивистского

Несмотря на то, что конструктивизм был важным явлением, прежде всего в архитектуре, он стал важным явлением и для дизайна<sup>139</sup>. Его характеризует интерес к геометрическим композициям, геометрическим формам и использованию<sup>140</sup> нестандартных ракурсов. В графике особенностью конструктивизма было использование фотомонтажа, фотографии и различных печатных техник<sup>141</sup>. Это обстоятельство делает конструктивизм важным в рамках данной работы<sup>142</sup>. Конструктивизм можно рассматривать как один из примеров применения печатных техник в современном дизайне<sup>143</sup>.

Еще одним важным явлением, имеющим ключевое значение как для развития дизайна XX века, так и для применения печатных техник XX века, имело движение Де Стил (De Stijl)<sup>144</sup>. Движение было основано в начале XX века – с 1917 по 1931 год голландский художник Тео Ван

---

стиля дизайна в современном дизайне. Art Education Research Press. 2020-090.]

<sup>139</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>.

<sup>140</sup> 尹定邦.图形与意义. 湖南科学技术出版社 . 2001. [Инь Динбан. Графика и значение. Hunan Science and Technology Press. 2001.]

<sup>141</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

<sup>142</sup> 李砚祖.视觉传达设计的历史与美学. 中国人民大学出版社. 2000. [Ли Яньцзу.История и эстетика дизайна визуальной коммуникации. Издательство китайского университета Жэньминь. 2000.]

<sup>143</sup> 刘青砚.20 世纪俄罗斯抽象艺术. 山东美术出版社 .2005[Лю Циньянь. Русское абстрактное искусство в XX веке. Шаньдунское издательство изящных искусств. 2005.]

<sup>144</sup> Janssen H.; White M. The Story of De Stijl. Lund Humphries, 2011.

Дуйсбург издавал журнал De Stijl, который и дал название движению. В 1926 году был опубликован «Манифест элементаризма», где абстрактное искусство и геометрические формы рассматривались как универсальный художественный язык. Можно отметить, что этот универсальный художественный язык был также характерен для печатных техник<sup>145</sup>.

Принципиально важным для движения Де Стил было использование абстрактных форм. Эта абстрактная идея была принципиально важна для искусства XX века и во многом определила вектор развития дизайна XX века. Идеи, которые использовала группа Де Стил, были связаны с концепциями функционализма и пуризма<sup>146</sup>. Считается, что главная особенность Де Стил – обновление искусства путем обновления его форм и функциональных идей. Важная для Де Стил концепция – прикладной характер искусства, возможность его использования не как чистого искусства, а как функциональной формы<sup>147</sup>.

В 1924 году Тео Ван Дуйсбург сформулировал принципы нового искусства. Он обращал внимание на то, что искусство должно быть независимым от новых архитектурных стилей. Также он говорил о том, что постройка должна быть функциональной. Особое значение Тео Ван Дуйсбург уделял цвету<sup>148</sup>. Эта идея цвета была важна, прежде всего, для

---

<sup>145</sup> 从装饰艺术运动到后现代设计。胡伟飞 学习艺术。2008-02 От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй.

Исследование искусства. 2008 (02)]

<sup>146</sup> 邵亦杨, 20 世纪现当代艺术史. 当代美术家, 2005 [Шао Иян, История современного искусства XX века. Современный художник, 2005.]

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> Janssen H.; White M. The Story of De Stijl. Lund Humphries, 2011,

архитектуры. Тем не менее, и для печатных форм цвет имел принципиальное значение. В частности, Де Стил подразумевал использование монохромных оттенков, которые расширяли возможности печати<sup>149</sup>. Многие концепции Де Стил оказались реализованы не только в архитектуре, но и в графическом дизайне, в частности – в печатных формах журнала De Stijl.

Элементы печатной графики были использованы в рамках еще одного художественного течения первой половины XX века – в школе Баухаус. Баухаус – это учебное заведение, которое существовало в Германии с 1919 по 1933 годы<sup>150</sup>. Школа Баухаус была одним из тех учебных заведений, которые изменили облик искусства XX века. Она поставила под сомнение классическую ордерную систему и принципы классического искусства. Эти изменения создали основу для развития дизайна и нового искусства XX века<sup>151</sup>.

Новые принципы были реализованы, прежде всего, в архитектуре<sup>152</sup>. Тем не менее, многие из них нашли свое выражение и в дизайне. Баухаус провозглашал принцип равенства между прикладными и изящными искусствами, выступая за изменение качества прикладных искусств<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> 张夫也, 外国现代设计史[M]. 高等教育出版社, 2009[Чжан Фуе, История зарубежного современного дизайна [M]. Higher Education Press, 2009 г.]

<sup>150</sup> Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1989.

<sup>151</sup> 现代包装设计中的传统文化元素, 黄晶(2005/02/01), P180-181. [Хуан Цзин. Традиционные культурные элементы в современном дизайне упаковки (2005/02/01), P180-181.]

<sup>152</sup> Droste M., Gossel P. Bauhaus. N.Y.: Taschen America LLC, 2005.

<sup>153</sup> 张铭隽.德国战后的现代设计发展浅析, 上海师范大学 (2005/02/01) [Чжан Минцзюнь. Анализ развития современного дизайна в Германии после войны, Шанхайский педагогический университет (2005/02/01).]

Этим функциональным видом искусства отчасти можно считать и искусство печати.

Представители школы Баузаус стремились к большей выразительности материала. Практически сразу школу возглавил архитектор Вальтер Гропиус. Он считал основным видом нового искусства архитектуру<sup>154</sup>. Тем не менее, иные виды искусства также активно развивались в Баухаусе, в том числе, внимание уделялось и графике<sup>155</sup>, связанной с печатными техниками. Гропиус пригласил преподавать в школу швейцарского художника Йоханнеса Иттена, немецкого художника Пауля Клее, русского художника Василия Кандинского<sup>156</sup>.

Вести класс гравюры по дереву был приглашен немецкий художник Лионель Файнингер. Одновременно Файнингер выполнял обязанности руководителя графических мастерских и курировал работу, связанную с печатной графикой<sup>157</sup>. Благодаря Файнингеру печатная графика стала одним из важных направлений в Баухаусе.<sup>158</sup> Основным сюжетом его печатных работ были виды европейских городов.

Лионель Файнингер был важнейшим художником начала XX века. В первые годы XX века он был одним из важнейших представителей

---

<sup>154</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>.

<sup>155</sup> 李杰. 包豪斯与中国设计[J]. 设计. 2019(24)[ 李 Цзе. Баухаус и китайский дизайн [Дж.]. Дизайн. 2019 (24)]

<sup>156</sup> Friedewald P. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

<sup>157</sup> 邵亦杨,20 世纪现当代艺术史. 当代美术家 , 2005[Шао Иян, История современного искусства XX века. Современный художник, 2005.]

<sup>158</sup>从装饰艺术运动到后现代设计。 胡伟飞 学习艺术。 2008-02 [От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 -02]

кубизма <sup>159</sup> . В своих работах он предпочитал использование геометрические формы, из которых состоял рисунок<sup>160</sup>. Файнингера можно считать одним из важнейших представителей графики первой половины XX века и важнейшим представителем печатной графики в Баухаусе<sup>161</sup>. В его работах переплелись как принципы кубизма, так и концепции нового искусства и дизайна, предложенные школой Баухаус<sup>162</sup>.

### **1.3. Визуальная система и особенности печатных работ второй половины XX века. Швейцарская графика и Новая волна.**

Во второй половине XX века важнейшим явлением в графике стала Швейцарская школа плаката <sup>163</sup> . Ее графику также часто называют Интернациональным стилем – развитие швейцарского стиля определило

---

<sup>159</sup> Haskell B. Lyonel Feininger: At The Edge of the World. New York: Whitney Museum of American Art, 2011.

<sup>160</sup> 蒋孔阳, 近代美学史评述[M]. 安徽教育出版社, 2007[Цзян Конгян, Комментарий к истории современной эстетики [M.]. Anhui Education Press, 2007]

<sup>161</sup> 张铭隽.德国战后的现代设计发展浅析, 上海师范大学 (2005/02/01) [Чжан Минцзюнь. Анализ развития современного дизайна в Германии после войны, Шанхайский педагогический университет (2005/02/01).]

<sup>162</sup> 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.

<sup>163</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>

развитие графического дизайна на годы вперед<sup>164</sup>.

Печатные техники также были важны для Швейцарской школы. Фактически, все развитие Швейцарского плаката было построено вокруг развития печати в тех или иных формах. Визуальная система Швейцарской школы была построена на стремлении к минимализму<sup>165</sup>. Этот принцип был реализован и в печатной графике – минималистический принцип стал формообразующим для всех основных форм Швейцарского дизайна<sup>166</sup>.

Печатные техники были важны для швейцарского дизайна еще в начале XX века и имели принципиальное значение в работах Эрнста Келлера. И сам Келлер, и его ученики уделяли печати особое значение. Швейцарская система важна благодаря двум обстоятельствам: модульная система верстки и использование минималистических принципов<sup>167</sup>.

Минималистические принципы в печати Швейцарской школы были реализованы, в частности, за счет шрифтов<sup>168</sup>. Развивая принципы Баухауса, Швейцарская школа отдавала предпочтение простым шрифтам без засечек. Считается, что первый наборный шрифт этого класса появился еще в начале XIX века. Он применялся при наборе заголовков

---

<sup>164</sup> 张夫也, 外国现代设计史[M]. 高等教育出版社, 2009[Чжан Фуюе, История зарубежного современного дизайна [M]. Higher Education Press, 2009 г.]

<sup>165</sup> Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

<sup>166</sup> 陈洁.设计审美趋向的回归. 广州美术学院, 2020[Чэнь Цзе. Возвращение эстетических тенденций в дизайне. Академия изящных искусств Гуанчжоу, 2020.]

<sup>167</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016

<sup>168</sup> Кашевский П. Шрифты. Мн. : ЛіМ, 2012.

как простой и ясно читающийся шрифт<sup>169</sup>.

Шрифты без засечек группы Гельветика можно считать своеобразной визитной карточкой Швейцарии и Швейцарского дизайна<sup>170</sup>. Само названия «Гельветика» использует латинское название Швейцарии – Helvetia. В своих современных формах этот шрифт появился в 1957<sup>171</sup>, используя в качестве основы более старые версии. После 1957 года Гельветика активно использовалась во всех видах печатной графики. Практически все крупные компании, марки и бренды использовали шрифты типа Гельветика<sup>172</sup>.

Другим важным принципом печатной графики было изменение принципов верстки<sup>173</sup>. Эта реформа была инициирована еще в начале XX века Эрнстом Келлером, но фактически была реализована Яном Чихольдом. Чихольд, еще в 1920-е годы, предложил новые принципы верстки печатной страницы. Особенностью этого подхода стала

---

<sup>169</sup> 尹定邦.图形与意义. 湖南科学技术出版社 . 2001. [Инь Динбан. Графика и значение. Hunan Science and Technology Press. 2001.]

<sup>170</sup> Bringhurst R. The Elements of Typographic Style. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 2004.

<sup>171</sup> 夏缘缘.视觉设计基础发展、演进与重构[D]. 天津大学 2014[Ся Юаньюань. Базовое развитие, эволюция и реконструкция визуального дизайна [D]. Тяньцзиньский университет, 2014 г.]

<sup>172</sup> 陈洁.设计审美趋向的回归. 广州美术学院 , 2020[Чэнь Цзе. Возвращение эстетических тенденций в дизайне. Академия изящных искусств Гуанчжоу, 2020.]

<sup>173</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>.

асимметричная верстка, и использование пустого пространства <sup>174</sup> .  
Заметим, сходные принципы развивались и в искусстве печати.

Эти принципы верстки, заложенные еще в 1920-е годы, использовались в системе Швейцарской школы. На этих принципах был основан весь Швейцарский дизайн 1950-х – 1960-х годов<sup>175</sup>. Также следует обратить внимание, что Швейцарская школа стала основным знаком Интернационального стиля. В рамках Швейцарской графики были реализованы принципы, связанные с идеей идеального и утилитарного<sup>176</sup>.

Печатные техники были принципиально важны и для развития так называемой Новой волны в 1970-е – 1990-е годы<sup>177</sup>. Явление Новой волны было связано с именем и деятельностью швейцарского мастера Вольфганга Вайнгарта<sup>178</sup>. Само по себе движение Новой волны стало сопротивлением классической Швейцарской типографике – попыткой нарушить созданные каноны и правила классической Швейцарской

---

<sup>174</sup> Graphic design discourse: evolving theories, ideologies, and processes of visual communication New York: Princeton Architectural Press, 2017.

<sup>175</sup> 徐治山.浅谈艺术设计思维. 作家. 2009(10) [Сюй Чжишань. Краткий разговор об арт-дизайнерском мышлении. Писатель.2009 (10) ]

<sup>176</sup> 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.

<sup>177</sup> 从装饰艺术运动到后现代设计。 胡伟飞 学习艺术。 2008-02 От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 (02)]

<sup>178</sup> Weingart W. Weingart: Typography — My Way to Typography. Baden: Lars Müller Publishers, 2000

школы<sup>179</sup>.

Новая волна нарушила основные правила, принятые в графическом дизайне. Принципы Новой волны стали одним из наиболее заметных нововведений в графическом дизайне XX века<sup>180</sup>. В частности, это явление позволило отказаться от модульных сеток или заметно нарушить их. Также принципы Новой Волны позволяли использовать различные гарнитуры шрифтов и различные кегли в едином графическом проекте. Можно сказать, что Новая волна ориентировалась на формирование новой графической системы на рубеже XX – XXI веков<sup>181</sup>.

Классические правила Швейцарской школы настаивали на том, что принципы печати, гарнитуры шрифтов и кегль должны быть единообразны и минималистичны. Новая волна, напротив, создавала новые правила, которые предполагали смешение стилей в рамках одного проекта<sup>182</sup>. В результате возникали работы, которые нарушали базовые правила Швейцарской школы. Таковы, например, работы Вольфганга Вайнгарта.

---

<sup>179</sup> 李砚祖.视觉传达设计的历史与美学. 中国人民大学出版社. 2000. [Ли Яньцзу.История и эстетика дизайна визуальной коммуникации. Издательство китайского университета Жэньминь. 2000.]

<sup>180</sup> 中国平面设计元素的融合与突破, 赵洪梅, 2011 # 01 64-67. [Чжао Хунмэй. Слияние и прорыв китайских элементов в графическом дизайне. 2011 № 01 64-67.]

<sup>181</sup> 扈秀丽. 平面设计简史. 北京理工大学出版社 . 2009. [Ху Сюли. Краткая история графического дизайна. Пекинский технологический институт. 2009.]

<sup>182</sup> Graphic design discourse: evolving theories, ideologies, and processes of visual communication New York: Princeton Architectural Press, 2017.

Кроме того, Новая волна была заметным явлением в США<sup>183</sup>. Там она известна под названием «Калифорнийская волна» и связана с именами таких мастеров как, например, Эйприл Грейман. Новая волна использовала сходные принципы и ориентировалась на стиль швейцарской Новой волны<sup>184</sup>. Графику новой волны можно рассматривать как устойчивое интернациональное явление в графике 1970-х – 1990-х годов<sup>185</sup>.

Кроме того, Новая волна в Швейцарии опиралась на элементы графики 1920-х – 1930-х годов<sup>186</sup>, где активно использовались печатные принципы<sup>187</sup>. В графике Новой Волны мы часто обнаруживает элементы, связанные с формами классических модернистских течений – таких как

---

<sup>183</sup> 文超武. 中西方艺术设计史发展轨迹解析. 长春教育学院学报. 2014-03

[Вэнь Чаоу. Анализ истории развития китайского и западного художественного дизайна. Журнал Чанчуньского института образования. 2014-03]

<sup>184</sup> Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

<sup>185</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

<sup>186</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна //Санкт-Петербургский государственный университет. Электронный курс в системе Blackboard. Режим доступа: <https://bb.spbu.ru/>.

<sup>187</sup> 扈秀丽. 平面设计简史. 北京理工大学出版社 . 2009. [Ху Сюли. Краткая история графического дизайна. Пекинский технологический институт. 2009.]

дадаизм<sup>188</sup>, экспрессионизм и кубизм<sup>189</sup>. Вместе с тем, Новая волна, как и Швейцарская школа, способствовала формированию новых принципов<sup>190</sup>, которые положены в основу современного дизайна. В частности, в основу таких явлений как Flat Design.<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> 向鹏. 简析达达主义. 艺海出版社. 2012-11[Сян Пэн. Краткий анализ дадаизма. Издательство Yihai. 2012-11.]

<sup>189</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

<sup>190</sup> 从装饰艺术运动到后现代设计。胡伟飞 学习艺术。2008-02[От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 (02)]

<sup>191</sup> 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

## Глава 2. Традиция китайской резной печати как феномен культуры: история и графические принципы

Данный раздел посвящен исследованию китайских резных печатей в системе культуры и рассматривает их важнейшие художественные особенности и специфику. Возможно, печать можно считать одной из форм выражения национальной идеи в искусстве Китая<sup>192</sup>. Искусство резной печати известно в различных странах тихоокеанского региона с древнейших времен. Принято считать, что своего наивысшего расцвета искусство резной печати достигло в Китае<sup>193</sup>. Этот материал представляется принципиально важным по нескольким причинам.

Во-первых, он обладает самостоятельной художественной ценностью<sup>194</sup>. Китайские резные печати можно рассматривать как автономный художественный материал<sup>195</sup>. Резные печати принято различать по типам, стилям и школам. Изучение этих особенностей является одной из задач этого раздела.

Во-вторых, китайские резные печати могут рассматриваться как

---

<sup>192</sup> Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72

<sup>193</sup> Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.

<sup>194</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

<sup>195</sup> 闪淑华; 中国的印章与篆刻; 商务印书馆 1997-09 P46-47. [Шань Шухуа. Китайские печати и резьба. Коммерческая пресса, 1997-09 P46-47.]

дополнительный художественный материал<sup>196</sup>. Печати обладают не только самостоятельной художественной ценностью, но и могут рассматриваться как дополнительный визуальный акцент в каллиграфии<sup>197</sup>. Печать служила в качестве личной подписи и художники использовали в изображении комбинацию изображения, текста<sup>198</sup> и печати. Все вместе создавало сложную смысловую и зрительную композицию<sup>199</sup>.

В-третьих, искусство резных китайских печатей является важным, как материал, обладающий обширной художественной традицией. Считается, что резные печати появляются в эпоху династии Цинь (221—206 гг. до н. э.) и практически в неизменном виде продолжили свое существование на протяжении всей истории императорского Китая<sup>200</sup>. Это древнее искусство, в то же время, приобрело свои особенности после 1912 года<sup>201</sup>. Этот вид искусства сохраняется до сих пор и продолжает

---

<sup>196</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10, [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

<sup>197</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>198</sup> 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.

<sup>199</sup> 苏晨; 印章的风景; 岭南出版社 2010-03, .[Су Чен. Печать пейзажа. Линнан издательство, 2010-03, .]

<sup>200</sup> 中国印章的由来 王晶 [J];新闻与写作;1998 年 07 期 [Ван Цзин. Происхождение китайских печатей // Новости и письменность; 1998, выпуск.]

<sup>201</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

развиваться<sup>202</sup>. Исследование печатей Китайской Республики (1912-1949 годы) также является одной из задач данного раздела.

## **2.1. Традиция китайских резных печатей: общая характеристика.**

### **Традиция и художественные особенности.**

Полагают, что традиция китайских резных печатей существует более 3500 лет и, возможно, восходит к династии Инь (1562—1027 гг. до н. э.)<sup>203</sup>. Считается, что искусство печати можно соотнести с древнейшим памятником китайской письменности – надписями на Гадательных костях (так называемый Оракул)<sup>204</sup>. В надписях Оракула иероглифы вырезали на черепашьих костях. Это дает основание сопоставить резную надпись Оракула и резную печать как два вида искусства, связанные с единой техникой<sup>205</sup>. Таким образом, искусство китайской резной печати можно считать одним из древнейших видов искусства в Китае<sup>206</sup>. Кроме того,

---

<sup>202</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>203</sup> Keightley D. The ancestral landscape: time, space, and community in late Shang China, ca. 1200–1045 B.C. Berkeley: University of California, Berkeley, 2000.

<sup>204</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

<sup>205</sup> 袁德淳, 印刷纽扣的设计转变为工艺特征[D]; 广西师范大学 2011 43-45. [Юань Дечунь. Разработка печатной кнопки трансформируется в характеристики процесса. Гуанси педагогический университет; 2011 43-45]

<sup>206</sup> 中国印章的由来 王晶 [J];新闻与写作;1998 年 07 期 21-22 [Ван Цзин. Происхождение китайских печатей // Новости и письменность; 1998, выпуск 21-22.]

печати связаны с древнейшими памятниками мировой письменности и обладает глубокими художественной и исторической основой<sup>207</sup>.

В исследовании китайских печатей следует обратить внимание на их две основные функции: прикладную и художественную<sup>208</sup>. Печати обладают ярко выраженной прикладной функцией: они выполняют функцию личного знака и подписи<sup>209</sup>. Китайские печати часто связывают с идеей личности, видя в ней представление индивидуальности мастера. В период Чжоу и Цинь печати ставились на домашнюю утварь: в частности, на мебель и посуду. Полагают, что такая печать могла выполнять функцию товарного знака или представлять имя мастера<sup>210</sup>. Полагают, что в некоторых случаях печать обозначала также не подпись мастера, а принадлежность тому или иному владельцу<sup>211</sup>.

Другой важный момент, связанный с китайскими печатями – это их художественные особенности. Печати развивались не только как прикладная форма, но и как художественное явление<sup>212</sup>. Со временем,

---

<sup>207</sup> 苏晨; 印章的风景; 岭南出版社 2010-03, .[Су Чен. Печать пейзажа. Линнан издательство, 2010-03, .]

<sup>208</sup> 刘敬杰; 印章鉴定技术精要; 中国政法大学出版社 2018-09 P59-61 [ Лю Цзинцзе. Основы технологии идентификации пломб. Китайский университет политологии и права, 2018-09 P59-61.]

<sup>209</sup> 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

<sup>210</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>211</sup> 刘一闻; 印章文物鉴定与欣赏; 上海古籍出版社 2000-01. [Лю Ивэнь. Идентификация и оценка культурных реликвий печати. Шанхайское издательство древних книг, 2000-01. ]

<sup>212</sup> Chen W. The Fine art of Chinese brush painting. NY: Sterling Publishing Co., 2006.

печати становились все более изысканными, а их графический стиль менялся<sup>213</sup>.

В то же время, важным обстоятельством и важной особенностью печатей является устойчивость их формы. Полагают, что в своем современном виде печати восходят к той системе, которая была сформирована в эпоху Цинь (221—206 гг. до н. э.)<sup>214</sup>. В этот период печати приобрели те специфические черты и формы, которые будут характерны для них на протяжении всего императорского Китая<sup>215</sup>. То есть, вплоть до 1911 года. Некоторые принципы сохраняются и в более позднее время и будут использованы в период Китайской Республики<sup>216</sup>.

Полагают, что в эпоху Цинь (221—206 гг. до н. э.) печати стали важным фактом демонстрации человеческого достоинства. Печати обозначали статус человека в его государственной иерархии<sup>217</sup>. Правила эпохи Цинь строго регламентировали размер, цвет и схему самой надписи<sup>218</sup>. Таким образом, сформировалось три вида печатей: «си» (玺) — императорская печать; «инь» (印) — печать, которой пользовались

---

<sup>213</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10, [Лю Цзянь. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

<sup>214</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

<sup>215</sup> 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

<sup>216</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>217</sup> Lewis M. The Early Chinese Empires: Qin and Han. London: Belknap Press, 2007.

<sup>218</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 [Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство, 2020-09.]

владельцы; «чжан» (章) — печать вельмож и военной знати<sup>219</sup>. Императорскую печать традиционно делали из нефрита. Печать владельцев правителей изначально была золотой<sup>220</sup>.

В Эпоху Сражающихся Царств (475—221 вв. до н. э.) печати были важным атрибутом и знаменовали собой факт появления нового императора или назначения чиновника на какой-либо пост. Печати в Китае стали восприниматься как символ социального статуса и власти<sup>221</sup>. Для частных лиц печать была инструментом подписи или удостоверения документов. В некоторых случаях печать рассматривали как символ удачи и финансового благополучия. В этих случаях особое внимание уделялось искусству гравировки, ценности материала<sup>222</sup>. Тонкость работы и качество материала были дополнительным способом подтверждения статуса владельца<sup>223</sup>.

Также, начиная с эпохи Сражающихся царств (403—256 до н. э.) печати оказались широко распространены в деловой практике. Их использовали как символы власти и маркер социального статуса<sup>224</sup>.

---

<sup>219</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>220</sup> 于成宝 ;印章的艺术[J] ;古典文学知识; 2005-05 第 15-19 期. [Yu Chengbao; Искусство печатей. Знание классической литературы; 2005-05. Выпуск 15-19.]

<sup>221</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10, [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

<sup>222</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>223</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 [ Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство,2020-09.]

<sup>224</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

Обычно на печатях этого времени размещали имя владельца и название организации, которую он представлял – как правило, это были наименования государственных учреждений. Резные печати представляли собой один из символов государственного могущества<sup>225</sup>.

Печати были важным атрибутом не только в повседневной жизни, но и в политике <sup>226</sup>. Подданные получали от правителей печати, удостоверяющие их должность, звание и степень подчинения. Передача печати фактически подразумевала передачу власти или части полномочий. Иногда смена печатей означала смену правителя<sup>227</sup>. Печати считались настолько ценным символом, что при захвате городов наряду с императорскими регалиями в качестве трофеев вывозили и государственные печати<sup>228</sup>.

Важным обстоятельством является тот факт, что печати являются материалом, который отражает развитие китайской письменности. Например, самые ранние печати династий Цинь (221—207 гг. до н. э.) и Хань (206 г. до н. э. — 220) вырезались с использованием приемов и

---

<sup>225</sup> 王铁刚;东汉篆书碑额书法研究[D];河南大学;2010年 41-43 [Ван Тиган. Исследования каллиграфии тюленей в династии Восточная Хань. Университет Хэнань, 2010 41-43.]

<sup>226</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>227</sup> 于成宝.印章的艺术[J];古典文学知识; 2005-05 第 15-19 期. [Yu Chengbao; Искусство печатей. Знание классической литературы; 2005-05. Выпуск 15-19.]

<sup>228</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 P124 [Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство,2020-09 P124.]

шрифтов древней письменности<sup>229</sup>. По мере развития письменности, в резных печатях возникали новые шрифты, способствуя формированию нового стиля и образуя сложную систему взаимодействия между изображением и текстом<sup>230</sup>.

## **2.2. Основные этапы развития и формирования искусства китайской печати**

Развитие искусства китайских резных печатей продолжилось и в более поздние периоды – на протяжении эпох Сун (960—1279), Тан (618—907), Мин (1368—1644) и Цин (1644—1912)<sup>231</sup>. В эпоху династии Сун печати обрели новый статус и значение: они приобрели дополнительный художественный статус, стали атрибутом не только власти, но и художественной принадлежности. Печати использовали как элемент костюма – в частности, их носили на поясе<sup>232</sup>. Для этого печати делали относительно небольшими и удобными именно для этих утилитарных

---

<sup>229</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>230</sup> 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.

<sup>231</sup> 孙卫祖; 对中国图章的历史和艺术的思考[J]; 书法评估; 2010-03 Issue. [Sun Weizu. Думая об истории и искусстве китайских печатей. Оценка каллиграфии; 2010-03. Выпуск.]

<sup>232</sup> Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000.

целей<sup>233</sup>.

Поэты, ученые и художники эпохи Сун отмечали печатями свои произведения <sup>234</sup> . Это служило доказательством подлинности произведений<sup>235</sup>. Полагают, что именно в эпоху Сун печати становятся частью традиционной китайской культуры<sup>236</sup>. Их важной характеристикой становится утонченность и художественной вкус. Печати ставили на произведения искусства и наряду с произведениями искусства оттиски печатей становятся важным объектом коллекционирования<sup>237</sup>. Наличие ценной печати могло в несколько раз увеличить стоимость работы.

На протяжении династии Сун представления о ценности печатей возросло еще больше. Объектом коллекционирования стали не только оттиски, но и сами печати – изысканная коллекция говорила о высоком статусе и хорошем вкусе владельца <sup>238</sup> . Существовали специальные коллекции древних печатей. Во времена династии Юань (1271—1368) эта тенденция только усилилась. Коллекционирование печатей в эпохи Тан и Юань, фактически, стало одной из форм их изучения<sup>239</sup>. Также следует

---

<sup>233</sup> 蔡国声；印章三千年；上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

<sup>234</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>235</sup> 李育智；印章的故事；浙江古籍出版社 2018-03. [Ли Юйчжи. История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03.]

<sup>236</sup> 刘江；中国印章艺术史；西泠印社 2005-10.[Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

<sup>237</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>238</sup> Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>239</sup> 蔡国声；印章三千年；上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

отметить, что коллекционирование сыграло важную роль в дальнейшем развитии искусства резной печати.

Также как живопись, поэзия и каллиграфия, искусство резной печати всегда считалась одним из традиционных китайских видов искусств<sup>240</sup>. Китайские резные печати принято оценивать как один из наиболее важных элементов культурного наследия Китая. На протяжении веков китайские печати использовались официальными лицами, организациями, корпорациями и частными лицами. В отличие от других стран, в Китае печать была важным атрибутом государства и личности<sup>241</sup>.

Важной частью печати становится каллиграфия<sup>242</sup>. Искусство печати и искусство каллиграфии сближаются. С одной стороны, печать развивается как маркер, который отмечает принадлежность коллекции. Он работает как личный знак. С другой стороны, искусство печати развивается как часть изображения. Графика печати оказывается включена в каллиграфическое визуальное пространство<sup>243</sup>. Печать становится неотъемлемой частью каллиграфических листов<sup>244</sup>.

В эпоху Тан и Сун феномен коллекционирования произведений

---

<sup>240</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>241</sup> 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 P124 [ Сюэ Лэй.

Китайская печать и исследование институциональной истории .

Народное издательство,2020-09 P124.]

<sup>242</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>243</sup> 刘一闻; 印章文物鉴定与欣赏; 上海古籍出版社 2000-01. [Лю Ивэнь.

Идентификация и оценка культурных реликвий печати.Шанхайское издательство древних книг, 2000-01. ]

<sup>244</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture.

London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

искусства становится все заметнее<sup>245</sup>. Прежде всего, речь идет о коллекционировании каллиграфии и живописи<sup>246</sup>. Печать становится важным маркером коллекции – знаком и мастера, и коллекционера<sup>247</sup>. Оттисками резных печатей отмечаются каллиграфические листы, живописные произведения, книги<sup>248</sup>.

Полагают, что это обстоятельство становится одной из причин дальнейшего развития печати. Появляются новые графические приемы и схемы. Постепенно оттиск печати становится неотъемлемой частью каллиграфии и живописи<sup>249</sup>. Это все возрастающая популярность печатей в интеллектуальных и художественных кругах привела к развитию резных печатей как отдельного вида искусства<sup>250</sup>. Таким образом, каллиграфию можно считать не только важной составляющей печати, но и важным фактором ее развития<sup>251</sup>.

---

<sup>245</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>246</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>247</sup> Contag V., Wang C. Seals of Chinese painters and collectors of the Ming and Ch'ing periods. HK: Hong Kong University Press, 1966.

<sup>248</sup> 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020[Ван Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

<sup>249</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>250</sup> 李辉;;中国印生肖魂——陈冠英、张维平刻石书画在京展出[J];中国民族;2006年03期 51-52 [Ли Хуэй. Китайская душа китайского зодиака - каменные картины и каллиграфия Чэнь Гуаньин и Чжан Вэйпина выставлены в Пекине // Китайская нация; 2006-03 51-52]

<sup>251</sup> 韩天衡,孙慰祖.中国印章艺术概说. 高等教育出版社. 2004. [Хан Тяньхэн, Сунь Вэйцзу. Обзор китайского искусства печати. Издательство высшего образования. 2004. ]

Под влиянием каллиграфии изменились форма, размер и внешний вид резных печатей<sup>252</sup>. При появлении новых каллиграфических шрифтов приходилось менять форму, размер и стиль печатей для того, чтобы печать и каллиграфический лист составляли единую графическую программу. В частности, печать и каллиграфия обозначили новую программу взаимодействия языка и текста<sup>253</sup>.

### **2.3. Основные стили и направления графических решений китайских резных печатей**

Полагают, что в разные эпохи печати обладали своими собственными региональными особенностями. Например, во время династии Хань (206—220 г. до н. э.) печати, как правило, содержали четыре иероглифа. В таких печатях указывали имя и должность её владельца<sup>254</sup>. Основная тенденция – увеличение объема информации, изложенной в тексте печати. Расширение содержания надписи способствовало увеличению размера квадрата<sup>255</sup>.

Ранние печати унаследовали шрифты древней письменности. Так,

---

<sup>252</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>253</sup> 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.

<sup>254</sup> Ge J., В Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>255</sup> 于悦;;中国风, 中国印章[J];江苏陶瓷: [2010-05-11-13] [Ю Йо. Китайский стиль, Китайская печать // Цзянсу Керамика; 2010-05-11-13]

например, печатные формы эпох Чжоу (1122—249 гг. до н. э.) и Цинь (221—206 гг. до н. э.) выполнялась почерком<sup>256</sup>, который восходил к древнейшей традиции китайской письменности. В начале династии Хань можно говорить об отходе от старой традиции, связанной с гадательными надписями Оракула<sup>257</sup> и появлении надписей специфических очертаний.

В изготовлении печатей изначально определилась квадратная форма<sup>258</sup>. Печать была квадратной в оттиске и обладала ручкой с обратной стороны. Одна из особенностей печати – ее относительно небольшой изначальный размер и постоянная тенденция к увеличению<sup>259</sup>, которую можно проследить на протяжении столетий. Считается, что изначально печати изготавливались со стороной квадрата в 3 см. В дальнейшем эти размеры были увеличены<sup>260</sup>.

На протяжении всей классической истории Китая печать тяготела к четырехугольной форме – от очертаний, максимально приближенных к квадрату, до прямоугольника<sup>261</sup>. Прямоугольные печати были

---

<sup>256</sup> 闪淑华; 中国的印章与篆刻; 商务印书馆 1997-09 [Шань Шухуа.

Китайские печати и резьба. Коммерческая пресса, 1997-09.]

<sup>257</sup> Keightley D. The ancestral landscape: time, space, and community in late Shang China, ca. 1200–1045 B.C. Berkeley: University of California, Berkeley, 2000.

<sup>258</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>259</sup> 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

<sup>260</sup> 孙卫祖; 对中国图章的历史和艺术的思考[J]; 书法评估; 2010-03 Issue 42-44. [Sun Weizu. Думая об истории и искусстве китайских печатей. Оценка каллиграфии; 2010-03. Выпуск 42-44.]

<sup>261</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

распространенным явлением в том числе и потому, что они хорошо сочетаются и соотносятся с удлинёнными вертикальными надписями<sup>262</sup>. Одной из главных целей печати было гармоничное расположение по отношению к тексту. Как уже упоминалось выше, печать была важным элементом в создании смыслового баланса между изображением и текстом<sup>263</sup>.

Выполнение и использование печати является частью искусства каллиграфии<sup>264</sup>. Резная печать является частью графического листа. В некоторых школах считается, что печать должна быть изготовлена тем же мастером, который выполняет каллиграфический рисунок<sup>265</sup>. Мастер знает характер своего подчерка и каллиграфического произведения. Поэтому печать, наиболее точно подходящую графическому листу, может выполнить только он сам<sup>266</sup>.

Важно обозначить основные элементы печати, ее главные качества

---

<sup>262</sup> 张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 P92-93 [ Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит, 2008-10 P92-93.]

<sup>263</sup> 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.

<sup>264</sup> Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.

<sup>265</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>266</sup> 张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 [ Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит, 2008-10.]

и характеристики. Большинство печатей обладают в своей основе квадратной формой<sup>267</sup>. Основание, на котором вырезаны знаки и иероглифы, называют лицом печати<sup>268</sup>. Область от лицевой части до рукоятки называют телом печати. Наконец, область на вершине печати называют рукояткой. Часто она бывает дополнительно украшена.

В некоторых случаях рукоять печати сама по себе создается и оценивается как произведение искусства<sup>269</sup>. Навершие печати украшается сложной резьбой и фигурами. Один из наиболее распространенных мотивов – изображение льва, который считается символом власти и процветания<sup>270</sup>. Фигурное навершие постепенно становится частью художественного образа всей печати в целом, и, как правило, говорит о художественных приоритетах владельца<sup>271</sup>.

В процессе обучения и тренировки мастер начинает с мягких материалов: ластика, а иногда – дерева. Затем печати выполняются из недорогого и мягкого камня и лишь затем мастера печатей переходят к изготовлению печатей из более твердых и дорогих пород. Особый стиль –

---

<sup>267</sup> 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 [Ван Бэньсин.

Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

<sup>268</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

<sup>269</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>270</sup> 柳诒徵. 中国文化史. 中国大百科全书出版社, 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988.]

<sup>271</sup> 汪凯; 古印章探微-官玺的文字历史与构成释例; 中国美术学院出版社 2000-01 P203-204 [Ван Кай. Исследование древних печатей - пример истории и состава официальной печати. Китайское издательство изящных искусств, 2000-01 P203-204]

изготовление печати из необработанного камня <sup>272</sup>. Такие печати сохраняют облик необработанного материала. Обрабатывается только одна сторона – та, на которую наносится рисунок<sup>273</sup>. Стили обработки рукоятки – также важное направление в искусстве китайских печатей. Тем не менее, в рамках данного исследования нас, прежде всего, интересует характер резьбы и оттиска.

Для изготовления печати, как правило, необходим камень и резец. В некоторых случаях используют более податливые и мягкие материалы: дерево, бамбук, янтарь<sup>274</sup>. В некоторых случаях, напротив, выбирают более дорогие материалы – золото, серебро, яшму, агат<sup>275</sup>. В современной традиции используется, прежде всего, пиррофиллит. Считается, что для изготовления годится камень второй и третьей степени твердости по шкале Мооса<sup>276</sup>.

Полагают, что основные технические навыки можно освоить относительно быстро. Это навыки обработки камня и резьбы. Главное качество мастера печати – утонченный вкус, который формируется и

---

<sup>272</sup> Ge J., B Yi. *Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition*. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>273</sup> 闪淑华; *中国的印章与篆刻*; 商务印书馆 1997-09. [Шань Шухуа. *Китайские печати и резьба*. Коммерческая пресса, 1997-09.]

<sup>274</sup> 萧高洪. *印章历史与文化*. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. *История и культура печати*. Jiangxi Education Press, 2000.

<sup>275</sup> Contag V., Wang C. *Seals of Chinese painters and collectors of the Ming and Ch'ing periods*. HK: Hong Kong University Press, 1966.

<sup>276</sup> 王超鹰. *印章文化与刻字艺术*. 上海工艺美术出版社. 2020 [Ван Чаоин. *Культура печати и искусство надписи*. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

воспитывается десятилетиями<sup>277</sup>. Умение правильно оценивать качество рисунка, точно подбирать печать к графическому листу считаются важнейшими качествами для мастеров, которые заняты созданием печатей<sup>278</sup>.

Важным элементом художественного качества печати является умение использовать природные характеристики камня<sup>279</sup>. Здесь значение имеет природный цвет и природное качество фактуры, которое становится частью художественного облика печати<sup>280</sup>. Способность обнаружить естественную красоту камня и продемонстрировать ее является важным компонентом качества печати<sup>281</sup>.

Особый интерес среди мастеров и коллекционеров представляет собой формат, который называют «Праздными печатями»<sup>282</sup>. Это так называемые «неофициальные печати», которые создаются не как

---

<sup>277</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>278</sup> 历代印学论文选[M]. 西泠印社, 韩天衡编订, 1999[Хан Тяньхэн, Избранные статьи об исследованиях тюленей в прошлых династиях [M]. Xiling Yinshe, 1999.]

<sup>279</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>280</sup> 黄栋 中国古代印刷理论史[M.]. 上海书画出版社, 2018[Хуан Дун; История древней китайской теории печати. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2018 г.]

<sup>281</sup> 中国篆刻技法全书. 河南美术出版社, 李刚田, 2008[Ли Гантиан; Полная книга методов китайской скульптуры. Издательство изящных искусств Хэнань, 2008.]

<sup>282</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

деловой или политический символ, а как свободная форма<sup>283</sup>. На такие печати часто наносят личное имя, а также целые предложения и высказывания<sup>284</sup>.

Часто оттиски «неофициальных» печатей добавляют к произведениям каллиграфии или живописи<sup>285</sup>. Тогда смысл текста печати оказывается связан с текстом каллиграфического или графического листа, меняя и дополняя его. Таким образом, «Праздные печати» корректируют смысловый баланс изображения и текста<sup>286</sup>. В некоторых случаях «Праздные печати» изначально создаются как коллекционный материал, специально как объект коллекционирования.

Считается, что «Праздная печать» дает больше оснований для художественной практики, нежели печать официальная. Мастер не ограничен заданными условиями и обладает большими возможностями в смысле художественной воли<sup>287</sup>. Такие печати позволяют создавать сложные рисунки и формировать сложные тексты. «Праздные печати» часто оказываются материалом и художественным, и философским. Предполагается, что для создания таких печатей мастер должен хорошо

---

<sup>283</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture.

London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>284</sup> 柳诒徵.中国文化史. 中国大百科全书出版社, 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988. ]

<sup>285</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

<sup>286</sup> 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.

<sup>287</sup> 黄栋 中国古代印刷理论史[M.]. 上海书画出版社, 2018[Хуан Дун; История древней китайской теории печати. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2018 г.]

знать литературу и философию<sup>288</sup>.

Также опыт «Праздных печатей» предполагает, что мастер должен уметь располагать большие объемы текста в ограниченном пространстве<sup>289</sup>. Это предполагает, что сами мастера должны быть хорошими каллиграфами и работать с текстом и шрифтами на очень высоком уровне. Затем они должны выбрать наиболее уместный каллиграфический стиль и отлично им владеть, что значит: они должны быть первоклассными каллиграфами<sup>290</sup>. Стиль письма регламентируется. Тем не менее, опытный мастер может изменять длину, пропорции и толщину отдельных линий. Итоговая надпись должна не только обладать специфическим смыслом, но и быть изысканной по своему рисунку.

---

<sup>288</sup> 罗福颐,王人聪.中国印章概述. 三联书店 . 1963. [Ло Фуйи, Ван Жэньцун. Обзор китайской печати. Книжный магазин Санлиан.1963.]

<sup>289</sup> Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>290</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.



## **Глава 3. Основные стили и направления графических решений китайской печати. Традиция резных печатей в Китайской Республике.**

### **3.1. Основные типы китайских резных печатей**

Важно обратить внимание на тот факт, что традиционно выделяют несколько типов китайских резных печатей. Они различаются по своему стилю и структуре. Также важным в определении типа печати оказывается принцип расположения надписи, который определяет основную типологию<sup>291</sup>. Существуют правила, по которым формируются надписи резных печатей. Как правило, иероглифы пишут от вершины к основанию и справа налево<sup>292</sup>. Другие способы представляют собой, скорее, исключение, чем правило. Например, несколько иной принцип расположения иероглифов демонстрирует печать типа «палиндром»<sup>293</sup>.

Печати чжу вэнь. Печати типа чжу вэнь (朱文) или «рельефная печать» созданы таким образом, что знаки выступают вперед перед лицевой основой. Таким образом, они создают объемный рельеф<sup>294</sup>. Печати такого типа создают специфический рисунок: в оттиске остаются

---

<sup>291</sup> Chen M. *China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists*. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>292</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>293</sup> Sun W. *The History and art of Chinese seals*. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>294</sup> Kecheng N. *Chinese seals*. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

только иероглифы надписи и рама печати. Остальное пространство остается белым, создавая ощущение пространства и воздуха<sup>295</sup>.

Печати бай вэнь. Печати типа бай вэнь (白文) также называют «глубокая печать»<sup>296</sup>. Печати этого типа отличаются глубокой гравировкой. Печати этого типа, как правило, изготавливались из камня или из металла<sup>297</sup>. В оттисках бай вэнь использовалась красная паста – красочный след оставляло поле, а не знаки. В оттиске оставались белые иероглифы на красном фоне.

Печати чжу бай инь. Печати типа чжу бай инь (朱白印) — представляют собой систему, где присутствуют компоненты печатей двух обозначенных выше типов<sup>298</sup>. Считается, что именно в стиле чжу бай инь, в основном, были выполнены печати эпохи Хань (206 до н. э. — 220 н. э.)<sup>299</sup>. Иногда стиль резьбы напрямую связан с характером надписи: знаки с небольшим количеством черт выполнялись в стиле бай вэнь, а иероглифы с значительным количеством элементов изготавливали в

---

<sup>295</sup>张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 P92-93 [Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит, 2008-10 P92-93.]

<sup>296</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>297</sup>王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 P54-55 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12 P113.]

<sup>298</sup> Ge J., В Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

赵平安; 秦西汉印章研究; 上海古籍出版社 2013-07 P89. [Чжао Пингань.

<sup>299</sup>Исследование печати Цинь, династия Западная Хань. Шанхайское издательство древних книг, 2013-07 P89.]

стиле чжу вэнь. Как многие другие элементы печати, этот стиль существует и используется до сих пор<sup>300</sup>. Многие мастера используют этот тип как важный элемент своей художественной программы.

Печати дай го инь. Печати типа дай го инь (带钩印) — это печати с дополнительным крючком. Этот крюк имел функциональный характер. Его делали специально для того, чтобы печать можно было носить на талии. В некоторые периоды печати дай го инь были важным аксессуаром<sup>301</sup>. Как правило, крюк изготавливали из металла, и он обладал S-образной формой. Часто крюк имел внешний вид дракона. Фигурка дракона помещалась на квадратную основу<sup>302</sup>. Часто на печатях такого типа гравировали имя владельца. Такие печати выполняли двойную функцию; и как аксессуара и как инструмента, удостоверяющего личность владельца<sup>303</sup>.

Печать чуань дай инь. Печать типа чуань дай инь (穿带印) — это печать со шнурком. Часто печати этого типа изготавливались как двусторонняя печать<sup>304</sup>. Печати этого типа относительно невелики по

---

<sup>300</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>301</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>302</sup> 韩天衡,孙慰祖.中国印章艺术概说. 高等教育出版社 .2004. [Хан Тяньхэн, Сунь Вэйцзу. Обзор китайского искусства печати. Издательство высшего образования. 2004. ]

<sup>303</sup> 李育智; 印章的故事; 浙江古籍出版社 2018-03 P182-183. [Ли Юйчжи. История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03 P182-183.]

<sup>304</sup> Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.

своим размерам и своей площади. В центре таких печатей проделано отверстие для шнура или ленты. Также как печати типа дай го инь, печати чуань дай инь сделаны для того, чтобы их носили на поясе<sup>305</sup>. В печати этого типа отсутствует рукоятка – обе вершины или оба конца являются лицом печати. На одной стороне, как правило, писали имя владельца, на другой – псевдоним или прозвище. Подобная форма была распространена с древнейших времен<sup>306</sup>. Тем не менее, считается, что наибольшее распространение она получила в эпоху Хань<sup>307</sup>.

Теперь рассмотрим типы печатей, которые считаются нестандартными и по своему типу, и по своей форме, и по своей структуре<sup>308</sup>. Здесь следует оговориться, что все типы печатей, о которых пойдет речь ниже – традиционны и существует со времени ранних династий. Тем не менее, она распространены меньше, чем стандартные печати базовых форм<sup>309</sup>.

Шестигранные печати. Шестисторонние печати (六面印) несколько необычны и распространены в меньшей степени, нежели обычные

---

<sup>305</sup> 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 P54-55 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

<sup>306</sup> Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>307</sup> Кравцова М. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004.

<sup>308</sup> 刘敬杰; 印章鉴定技术精要; 中国政法大学出版社 2018-09 P59-61 [Лю Цзинцзе. Основы технологии идентификации пломб. Китайский университет политологии и права, 2018-09 P59-61.]

<sup>309</sup> Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

печати<sup>310</sup>. Шестигранные печати необычные и своеобразные. Такие печати имеют форму куба, на одной из сторон которого есть элемент, который именуют «петлей»<sup>311</sup>. Петля – это еще один маленький куб, лицевая сторона которого служит как печать<sup>312</sup>. В шестигранных печатях также проделывали отверстие для шнурка, поэтому их также можно было носить на поясе<sup>313</sup>. Все стороны шестигранных печатей заполняли иероглифами. Такая печать могла оставлять шесть различных оттисков – это определило ее название.

Теперь рассмотрим так называемые составные печати. Наиболее распространенная печать этого типа – печать «Мать-ребенок» (字母印)<sup>314</sup>. Печати этого типа состоят из двух и более элементов – больших и маленьких печатей. Считается, что печати такого типа чаще всего встречаются в эпоху Хань и эпоху Шести Царств. Вершина или ручка таких печатей, как правило, декорирована резьбой, которая изображает животных. Самый распространенный мотив – изображение черепах. Часть печати большего размера называется «Мать». Тело такой печати делали

---

<sup>310</sup> 赵平安;秦西汉印章研究;上海古籍出版社 2013-07. [Чжао Пингань.

Исследование печати Цинь, династия Западная Хань. Шанхайское издательство древних книг, 2013-07.]

<sup>311</sup> Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005.

<sup>312</sup> 刘一闻;印章文物鉴定与欣赏;上海古籍出版社 2000-01. [Лю Ивэнь. Идентификация и оценка культурных реликвий печати. Шанхайское издательство древних книг, 2000-01.]

<sup>313</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>314</sup> 王本兴;印章章法分类;天津人民美术出版社 2006-06 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

полым<sup>315</sup>.

Печать меньшего размера называлась «Ребенок». Она выполнялась в виде детеныша выбранного животного. Печать «Ребенок» обычно помещали в полую часть печати-матери. Это создавало иллюзию родительских объятий. Это, в свою очередь, дало название типу печати «Мать - Ребенок»<sup>316</sup>. В некоторых случаях структура составных печатей была несколько иной. Такие печати делали в виде фигурки животного, где часть «Мать» было телом животного, а часть «Ребенок» -- головой<sup>317</sup>. В эпоху Хань печати «Мать - Ребенок» состояли из нескольких фрагментов и собирались в единый элемент<sup>318</sup>.

Наконец, еще один сложный тип печати – «Палиндром». В печатях этого типа надписи читаются не справа налево, а по кругу<sup>319</sup>. Чтение надписей справа налево является основным правилом печатей. Тем не

---

<sup>315</sup> 刘敬杰; 印章鉴定技术精要; 中国政法大学出版社 2018-09 P59-61 [ Лю Цзинцзе. Основы технологии идентификации пломб. Китайский университет политологии и права, 2018-09 P59-61.]

<sup>316</sup> Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>317</sup> 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12.]

<sup>318</sup> Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005.

<sup>319</sup> Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

менее<sup>320</sup>, в печатях типа «Палиндром» иероглифы располагали по кругу<sup>321</sup>. Соответственно, чтение иероглифов и смысл надписи также складывались в круговом режиме<sup>322</sup>. Для чтения надпись наносилась против часовой стрелки вместо того, чтобы расположить их в две линии. Иногда в печатях типа «Палиндром» иероглифы сначала читаются слева направо, а затем – справа налево. Как часто бывает в печатях<sup>323</sup>, расположение иероглифов и принципы их чтения создают специфическую комбинацию изображения и текста<sup>324</sup>.

### **3.2. Резные печати в Китайской Республике: художественные особенности**

Важным этапом развития китайских резных печатей является время Китайской Республики (1912 - 1949). В этот период искусство создания

---

<sup>320</sup> 刘一闻; 印章文物鉴定与欣赏; 上海古籍出版社 2000-01 P52-53. [Лю

Ивэнь. Идентификация и оценка культурных реликвий

печати. Шанхайское издательство древних книг, 2000-01 P52-53. ]

<sup>321</sup> Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.

<sup>322</sup> 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн. Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]

<sup>323</sup> 历代印学论文选[M]. 西泠印社, 韩天衡编订, 1999[Хан Тяньхэн, Избранные статьи об исследованиях тюленей в прошлых династиях [M]. Xiling Yinshe, 1999.]

<sup>324</sup> 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.

печатей отчасти продолжает традицию, сформированную в Китае в предшествующие столетия и, в то же время, формирует собственную художественную традицию и новые художественные школы<sup>325</sup>. Во многом, традиция Китая после 1912 года наследует принципы и технические приемы эпохи Цин и, одновременно с этим, формирует новую художественную программу<sup>326</sup>.

Полагают, что в период Китайской Республики общество находилось под влиянием западных традиций, связанных с идеями демократии и влияния европейских идей<sup>327</sup>. Эти идеи оказали глубокое влияние на китайское общество<sup>328</sup>. Одновременно с этим, традиционные китайские искусства – такие как каллиграфия и искусство резных печатей дольше других сохраняли традиционные формы<sup>329</sup>. И каллиграфия, и искусство печати можно рассматривать как важный пример традиционной преемственности в китайской культуре и обществе<sup>330</sup>. Одновременно с этим, резные печати в период Китайской Народной Республики

---

<sup>325</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>326</sup> 中国篆刻技法全书. 河南美术出版社, 李刚田, 2008[Ли Гантиан; Полная книга методов китайской скульптуры. Издательство изящных искусств Хэнань, 2008.]

<sup>327</sup> 柳诒徵.中国文化史. 中国大百科全书出版社, 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988. ]

<sup>328</sup> 靳志忠; 明清名家印章鉴赏与收藏; 天津人民美术出版社 2004-07.[ Цзинь Чжичжун. Оценка и коллекция знаменитых печатей династий Мин и Цин. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2004-07.]

<sup>329</sup> Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010.

<sup>330</sup> Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.

демонстрируют интерес к новым принципам и новым темам, занимая специфическое положение в традиционной художественной системе и используя идеи, формирующиеся в новом обществе<sup>331</sup>.

В период Китайской Республики важное значение приобрела историческая основа. В этот период активно открываются и исследуются древнейшие памятники Китая<sup>332</sup>. Ученые и исследователи приложили заметные усилия для изучения древней истории Китая. В частности, они уделяли внимание исследованию памятников древнейшей письменности<sup>333</sup>.

Элементы, обнаруженные в древних памятниках, дополнительно послужили развитию традиции китайских резных печатей<sup>334</sup>. Они использовали надписи Оракула, мотивы надписей бронзовых сосудов, надписи на каменных скрижалях и другие древние знаки для преобразования и развития искусства резных печатей<sup>335</sup>. Были добавлены нововведения в области гравировки текста. Новые школы и направления в искусстве китайских печатей формировались на основе художественных

---

<sup>331</sup> 中国文化在包装设计中的应用与传承, 王伟峰(2017/06/08). [Ванг Вайфенг. Применение и наследование китайской культуры в дизайне упаковки (2017/06/08).]

<sup>332</sup> Keightley D. The ancestral landscape: time, space, and community in late Shang China, ca. 1200–1045 B.C. Berkeley: University of California, Berkeley, 2000.

<sup>333</sup> 孙卫祖; 对中国图章的历史和艺术的思考[J]; 书法评估; 2010-03 Issue. [Sun Weizu. Думая об истории и искусстве китайских печатей. Оценка каллиграфии; 2010-03. Выпуск.]

<sup>334</sup> Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

<sup>335</sup> 刘江; 中国印章艺术史; 西泠印社 2005-10. [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

традиций эпохи поздней Цин<sup>336</sup>.

Традиция китайских резных печатей заимствует многие элементы, действовавшие в эпоху Цин. Также, как печати династии Цин, резные печати ранней китайской республики делали квадратными<sup>337</sup>. В рамках квадратного поля располагали иероглифические надписи. В основном использовали относительно маленькие, не крупные печати<sup>338</sup>.

Одной из главных тенденций развития печатей после 1912 года можно назвать их стремление к функционализму. Печать этого времени, прежде всего, решает практические задачи<sup>339</sup>. Основная группа – это именные печати или печати, отражающие реалии частной жизни. Художественная составляющая временно уходит на второй план и не играет определяющую роль при формировании печати<sup>340</sup>.

Как правило, сохраняется квадратная форма. В то же время, встречаются печати в форме эллипса или других неправильных форм. Нововведение эпохи Китайской Республики – обращение к историческому материалу и использование шрифтов, связанных с древнейшими

---

<sup>336</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>337</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>338</sup> 张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 [ Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит, 2008-10.]

<sup>339</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>340</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10, P45 [Лю Цзянь. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10 P45.]

памятниками китайской письменности <sup>341</sup>. Так, появляются печати, имитирующие шрифт древних гадательных надписей Оракула, надписи бронзовых сосудов и т. д.<sup>342</sup>.

Период Китайской Республики ознаменован организацией и развитием специфических школ<sup>343</sup>. Эти школы были связаны с именами отдельных мастеров, и представляли собой самостоятельное художественное явление. Ученики этих школ принимали участие в национальных художественных выставках <sup>344</sup>, фактически формируя новую традицию Китайской Республики. Они позиционировали свои работы не только как прикладной, но и как художественный материал<sup>345</sup>.

### **3.3. Основные школы резных печатей в период Китайской Республики.**

Важной особенностью китайских резных печатей периода Китайской Республики было появление нескольких специфических школ, которые

---

<sup>341</sup> Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005.

<sup>342</sup> 刘泽荣; 对中国印刷艺术与美学的解释 J292.4 2018 (06) . [Лю Цзэронг. Интерпретация китайского искусства печати и эстетики. J292.4 2018 (06).]

<sup>343</sup> Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.

<sup>344</sup> 辛尘.明清篆刻艺术的发生与发展. 中国书法. 2011(07) [Синь Чен. Возникновение и развитие искусства вырезания печатей Мин и Цин. Китайская каллиграфия.2011 (07)]

<sup>345</sup> Ge J., В Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016.

дополняли друг друга и способствовали взаимному развитию<sup>346</sup>. В этот период формируются пять основных школ, которые в последующем будут определять облик и основные направления развития резной печати в Китае<sup>347</sup>. Следует оговориться, что эти направления не исчерпывают все стили и направления в китайской резьбе по камню. Однако именно пять школ принято считать основными и наиболее заметными<sup>348</sup>.

Формирование школы подразумевает не только особую технику резьбы. Речь идет о формировании самостоятельного художественного вектора и собственного художественного стиля<sup>349</sup>. Возникновение особой школы заставляет говорить о том, что мастер глубоко знаком с каллиграфией, живописью и поэзией и способен сформировать собственный уникальный взгляд на соотношение печати, изображения и текста<sup>350</sup>.

В числе наиболее известных домов китайских резных печатей можно было бы назвать школы таких мастеров как У Чаншо и Ци Байши. Работы и стиль этих мастеров подразумевают соединение поэзии,

---

<sup>346</sup> 李育智; 印章的故事; 浙江古籍出版社 2018-03 [Ли Юйчжи. История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03 Р.]

<sup>347</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>348</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 Р [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство,2018-08.]

<sup>349</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>350</sup> 孙洵,民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社 , 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]

каллиграфии и живописи. Их работы наполнены глубоким содержанием и остаются примером изысканного вкуса – уникальным примером соединения живописи, печати и поэзии<sup>351</sup>. Работы этих мастеров оказали принципиальное влияние на развитие искусства печатей последующих десятилетий<sup>352</sup>. Также дальнейшему развитию искусства китайских печатей способствовали контакты между школами и частичное взаимное заимствование стилей<sup>353</sup>.

**Школа У.** Возникновение и развитие школы У связано с именем художника У Чаншо<sup>354</sup>. Он начинал свою карьеру как чиновник в провинции Ляонин. Затем занялся искусством и был известен как выдающийся каллиграф, поэт и художник своего времени. Имя У Чаншо иногда идентифицируют с так называемой «Шанхайской школой» -- явлением в китайском искусстве XX века. Хотя сам У Чаншо признавал свою принадлежность шанхайской школе лишь отчасти<sup>355</sup>. Шанхайская школа, в свою очередь, была известна соединением европейской и восточной живописной традиции и это сочетание традиций Востока и Запада стало

---

<sup>351</sup> 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020[Ван

Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]

<sup>352</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>353</sup> 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]

<sup>354</sup> Vainker S. Chinese Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 2000.

<sup>355</sup> Ibid.

важным в определении школы У в целом<sup>356</sup>.

Работы У Ченшо, как и работы его школы в целом, были известны тонким сочетанием каллиграфии, поэзии и искусства печати. Он обращал внимание на сохранение старых классических принципов искусства Китая и уделял особое внимание форме печати. У Чаншо рассматривал печать не только как личный знак, но и как визуальный графический эффект. Система школы У считается одной из наиболее влиятельных в Китайской Республике<sup>357</sup>.

**Школа Цаньшань.** Основателем и основным представителем этой школы считается знаменитый китайский мастер Хуан Шилин. Эта школа также считается одной из наиболее влиятельных в Китае первой половины XX века. Несмотря на то, что мастер Хуан Шилин умер в самом начале XX века, сформированная им школа считается важнейшим художественным явлением 1920-х – 1930-х годов<sup>358</sup>. До сих пор многие мастера следуют предложенному им стилю печати. Школа Цаньшань ориентируется на простой и минималистичный стиль резьбы. При лаконичном решении печати акцент делается на отдельные декоративные элементы<sup>359</sup>.

---

<sup>356</sup> 李育智; 印章的故事; 浙江古籍出版社 2018-03. [Ли Юйчжи. История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03.]

<sup>357</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство, 2018-08.]

<sup>358</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>359</sup> 在印刷广告设计中 使用中国元素, 陈浩然 2012-01-01 41-43. [Чен Хаоран. Использование китайских элементов в дизайне печатной рекламы. 2012-01-01 41-43.]

Считается, что ключевой областью влияния школы Цаньшань является провинция Гуандун.

**Новая школа Чжэцзян.** Одной из важнейших школ Китайской республики можно считать «Новую школу Чжэцзян». Развитие этой школы предполагало и формирование круга последователей, и определение собственной системы стиля. Основными представителями «Новой школы Чжэцзян» принято считать таких художников как Ван Фуань, Тан Юанье, Е Вэйминь и Дин Фучжи<sup>360</sup>.

Работы представителей этой школы носят ретроспективный характер. Работы мастеров «Новой школы Чжэцзян» были построены на глубоком знании исторических традиций искусства Китая. Основой графической системы, представленной художниками этой школы<sup>361</sup>, была художественная традиция эпох Цинь (221—206 до н. э.) и Хань (206 до н. э. — 220)<sup>362</sup>. То есть, художники ориентировались на ранние прототипы и ранние памятники китайских резных печатей<sup>363</sup>.

Тем не менее, обращаясь к графике «Новой школы Чжэцзян», мы не можем говорить о реконструкции или примитивном заимствовании

---

<sup>360</sup> 苏晨; 印章的风景; 岭南出版社 2010-03, P57-58.[Су Чен. Печать пейзажа. Линнан издательство, 2010-03, P57-58.]

<sup>361</sup> 于成宝 ;印章的艺术[J] ;古典文学知识; 2005-05 第 15-19 期. [Yu Chengbao; Искусство печатей. Знание классической литературы; 2005-05. Выпуск 15-19.]

<sup>362</sup> Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005.

<sup>363</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин.

История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство,2018-08.]

старых техник и стилей<sup>364</sup>. Работы «Новой школы Чжэцзян» не следует считать консервативными. Мастера этой школы демонстрировали не только глубокое знание художественной традиции, но и живой интерес к современному искусству<sup>365</sup>. Эта школа считается одной из наиболее интересных как школа, которая демонстрирует связь между старыми и новыми традициями в искусстве создания китайских резных печатей<sup>366</sup>.

**Школа Чжао.** Основание и развитие школы Чжао связывают с именем художника Чжао Шитун<sup>367</sup>. Считается, что эта школа формировалась под влиянием школы У Чаншо и испытала влияние тех стилей, которые использовались мастерами школы У. Влияние школы У можно считать одной из решающих составляющих, определивших развитие школы Чжао<sup>368</sup>.

Кроме того, Чжао Шитун большое внимание уделял историческому наследию. Одной из центральных тем школы Чжао был стиль надписей на бронзовых сосудах Цзиньвэнь (XIII—IV вв. до н. э.). Также важным ориентиром для представителей этой школы были печати и графика эпохи

---

<sup>364</sup> Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.

<sup>365</sup> 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10. [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10.]

<sup>366</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>367</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство, 2018-08.]

<sup>368</sup> 吴颐人; 印章名作欣赏; 上海书店出版社 2013-08, P23-24. [ У йирэн. Печать признательности за шедевр. Шанхайский книжный магазин Издательский дом, 2013-08 23-24.]

Сун (960 – 1279 гг.) Считается, что школа Чжао сформировала один из самых изысканных и элегантных стилей печати<sup>369</sup>.

**Школа Пай.** Формирование школы Пай связано с именем легендарного художника Ци Байши (1864 — 1957). Он вырос в простой деревенской семье и был вынужден совмещать занятие искусством и ведение хозяйства. Он был вынужден оставить ранние занятия каллиграфией и вернуться в родную деревню, чтобы поддерживать родных<sup>370</sup>. В возрасте двенадцати лет его отдали в обучение столярному делу. Предполагают, что первые навыки резьбы Ци Байши освоил именно в этот период<sup>371</sup>.

Ци Байши был известен как каллиграф, художник и поэт<sup>372</sup>. Его художественные вкусы были связаны с использованием наследия китайского искусства эпохи Мин<sup>373</sup>. Его кумиром и образцом для подражания был мастер Сю Вэй, один из важнейших представителей

---

<sup>369</sup> Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014.

<sup>370</sup> Завадская Е. В. Ци Байши. М.: «Искусство», 1982.

<sup>371</sup> 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство, 2018-08.]

<sup>372</sup> Tsao J. The Paintings of Xugu and Qi Baishi. Seattle - London: Far East Fine Arts Inc, 1993.

<sup>373</sup> 陈国成; 明清印章文献研究; 社会科学文献出版社 2018-12 P113 [Чэнь Гочэн. Исследования по литературе печатей династий Мин и Цин. Литература по социальным наукам издательство, 2018-12 P113.]

жанра «цветы и птицы»<sup>374</sup>. Ци Байши изучал традиционную китайскую живопись гохуа<sup>375</sup>.

Как многие самобытные художники, Ци Байши сформировал уникальный индивидуальный стиль. Это утверждение справедливо и для его каллиграфических работ, и для принципов соединения изображения и печати, и для техники резьбы<sup>376</sup>. Считается, что Ци Байши испытал глубокое влияние У Чаншо. Также важным источником его работ считается техника резьбы и печати эпохи Хань (206 до н. э. — 220) и работы династий эпохи Вэй (200—266) и Цзинь (265—420)<sup>377</sup>. Работы Ци Байши, как и созданной им школы Пай, считаются одним из наиболее важных примеров в истории развития истории китайских резных печатей<sup>378</sup>.

---

<sup>374</sup> 李育智; 印章的故事; 浙江古籍出版社 2018-03 P182-183. [Ли Юйчжи.

История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03 P182-183.]

<sup>375</sup> Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture.

London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

<sup>376</sup> 刘一闻; 印章文物鉴定与欣赏; 上海古籍出版社 2000-01 P52-53. [Лю

Ивэнь. Идентификация и оценка культурных реликвий

печати. Шанхайское издательство древних книг, 2000-01 P52-53. ]

<sup>377</sup> 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 P72-73 [Цай Гошэн. Три

тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07 P72-73]

<sup>378</sup> Завадская Е. В. Ци Байши. М.: «Искусство», 1982.

## **Глава 4. Описание проекта. Применение китайских печатей в графическом дизайне, на примере музея Сучжоу**

Данная графическая система задумана как проект практического применения китайских печатей в графическом дизайне, на примере музея Сучжоу. Работа состоит из двух частей. Ее основу составляет теоретическое исследование, которое положено в основу сформированной графической системы.

Резные печати представляют собой основу визуальной культуры в Китае. Культуру китайских резных печатей, наряду с каллиграфией, рассматривают и оценивают как национальное достояние. Вот почему работа с резными печатями как графическим материалом представляется настолько важной. Кроме того, резные печати являются важным элементом современной графической системы. Их мотивы и элементы используются в дизайне, рекламе и при создании прикладных графических форм.

Данный проект задуман как графическая концепция выставки, ориентированной на создание прикладной графики на основе графики китайских резных печатей. Сама возможность такой выставки представляется принципиально важной. По сравнению с традиционными художественными выставками представленные на ней экспонаты обладают практической значимостью и прикладным смыслом. Особенность представленного проекта заключается в том, что выведенные на ней образцы связаны не только с традиционными стилями, но и включают элементы современного дизайна.

**Целью** данной работы является создание актуального дизайн-проекта, который мог бы продемонстрировать возможности использования китайских резных печатей в прикладной графике – в

частности, как в рекламе, так и в музейном контексте. Целью данного графического проекта является создание визуальных решений дизайн-графического сопровождения выставки, основанных на соединении принципов традиционного и современного дизайна.

**Задачи проекта:**

Данная работа ставит перед собой целый ряд систематических задач.

- Формирование элементов, объединяющих традиционные формы и принципы актуального дизайна.

- Представление графики традиционных китайских резных печатей как важный элемент современного дизайна.

- Разработка графической системы, в которой традиционная форма китайских резных печатей использована как инструмент современного дизайна.

Кроме того, данный проект предполагает решение ряда локальных задач.

- Адаптировать разработанную систему для разных носителей: плакатов, открыток, печатных изданий, визиток, анимационного ролика и т. д.

- Разработать логотип тематической выставки.

**Актуальность проекта**

Использование элементов традиционной культуры является важным и востребованным приемом в современном дизайне<sup>379</sup>. На протяжении последних лет мы наблюдаем, как элементы традиционной культуры становятся источником идей для современного дизайна. В этом смысле, культура китайских резных печатей представляется особенно важным материалом. Графика и визуальные принципы традиционных

---

<sup>379</sup> Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

резных печатей используются в современном прикладном дизайне – при оформлении рекламных проектов и логотипов. Это дает основание оценивать графику китайских резных печатей как актуальный материал.

### **Новизна проекта**

Новым в данном проекте является использованный принцип. Он заключается в попытке соединения традиционных форм и современных принципов дизайна. Также важной особенностью проекта является объемная исследовательская часть, которая позволяет создать теоретическую базу проекта. В результате мы создаем не просто поверхностный проект, а масштабную систематическую графическую модель.

### **Методика создания проекта**

Данная работа построена на соединении прикладных и теоретических форм. В качестве подготовительной стадии работы над проектом было проведено теоретическое исследование, которое затронуло как вопросы развития традиционных китайских резных печатей, так и графического дизайна. Это исследование графических принципов было положено в основу работы над проектом.

### **Возможность практического применения**

В рамках работы над проектом был подготовлен проект выставки, связанной с графикой китайских резных печатей и возможностью их применения в прикладной графике. Графический проект может быть использован при организации такой выставки. Также разработки проекта могут быть использованы в прикладной графике.

**Состав проекта:** Прикладная графическая продукция, плакаты, открытки, графическое решение упаковки, 3-D анимация.

### **Описание проекта**

Проект представляет собой проект применения китайских печатей в графическом дизайне, на примере музея Сучжоу. Резные печати являются

принципиально важной частью китайской традиционной культуры – их использование в современном дизайн-пространстве представляется важным направлением развития современного графического дизайна.

На выставке будет представлена серия работ по графическому дизайну и упаковке. Эта продукция, в свою очередь, будет использовать элементы, декоративные и графические мотивы традиционной китайской резной печати. К выставке подготовлена такая графическая продукция как плакаты, открытки, упаковка и анимационный ролик.

Условными графическими прототипами проекта можно считать традиционную китайскую живопись тушью и традиционное искусство резных печатей. Сочетание этих компонентов всегда было особой темой для китайской графики. В рамках данного проекта мы пытаемся представить сложность и тонкость этих сочетаний и этих комбинаций.

Проект стремится к использованию единого графического метода. Это позволяет обеспечить стилистическое единство и устойчивость проекта. Графическое единство проекта позволяет говорить о его концептуальной целостности.

В проекте использован принцип преобразования орнаментальных форм. Мотивы традиционных резных печатей использованы как основа будущих графических элементов. Эти структурные элементы использованы как основа орнаментальной сетки.

Графический принцип, основанный на использовании фрагментов и мотивов традиционных резных печатей, использован на разных носителях. Единый графический принцип применен и в дизайне упаковки, и в плакатной графике. Это обеспечивает целостность проекта.

Проект реализован с использованием современных графических систем. В работе над проектом, в частности, использовано такое программное обеспечение как Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Premiere Pro, Lumion, SketchUP и другие программы.

## Список литературы:

### Литература на русском языке:

1. Абстракция в России. XX век. Альбом: В 2 т. СПб.: Palace editions, 2001.
2. Адамс С. Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю. Москва: Радуга, 2000. – 127 с.
3. Баухауз и художественные школы эпохи авангарда. Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова : МАРХИ, 2019. - 271 с.
4. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
5. Васильева Е. «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.
6. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
7. 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.
8. Васильева Е. Стереография Шухова: конструкция и пространство // Неизвестное российское фотоискусство: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2020.
9. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
10. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 312 с.

11. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. – 280 с.
12. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.
13. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
14. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
15. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.
16. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры, № 1 (26) 2017. С. 163—169.
17. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
18. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 — 24.
19. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
20. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212—225.
21. 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.
22. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.
  23. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27-37.
  24. 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.
  25. Васильева Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 4. С. 28-41.
  26. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26-52.
  27. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64-80.
  28. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64-79.
  29. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175—186.
  30. Винокуров С. Дальневосточные реминисценции в произведениях европейских ювелиров и камнерезов второй половины XIX – первой трети XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Екатеринбург: Уральский

- федеральный университет, 2019. – 25 с.
31. Горячева Т. В. Супрематизм и конструктивизм. К истории полемики // Вопросы искусствознания. — 2003. — № 2.
  32. Дудаков-Кашуро К. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса : Астропринт, 2003. – 125 с.
  33. Ершов Д. И яшма лучезарных облаков... Нефрит и камнерезное искусство в Китае. Чебоксары, 2007, 103 с.
  34. Завадская Е. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва: Искусство, 1975. - 439 с.
  35. Завадская Е. В. Ци Байши. М.: «Искусство», 1982. – 270 с.
  36. Каллиграфия: Китайская Каллиграфия. Тайбэй: Гуан хуа; М.: "Тепломех", 1996.
  37. Кашевский П. Шрифты. Мн. : ЛіМ, 2012. – 212 с.
  38. Кравцова М. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004. – 960 с.
  39. Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. – 103 с.
  40. Куликова И.С. Сюрреализм в искусстве. Москва: Наука, 1970. - 174 с.
  41. Лесли Р. Поп-арт: Новое поколение стиля. Минск: Белфакс, 1998. - 128 с.
  42. Никольская Т. Авангард и окрестности. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. — 320 с.
  43. Позднякова К. Керамика М. А. Врубеля: вызовы и перспективы в процессе поиска новых креативных образов в декоративно-прикладном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 246-254.
  44. Позднякова К. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогике // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 125-128.
  45. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX –

- начале XXI века // Мир современной науки. 2016. № 2 (36). С. 99-105.
46. Позднякова К. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 2. С. 59-67.
47. Пострелова Т. Академия живописи в Китае в X-XIII вв. Москва: Наука, 1976. - 240 с.
48. Рихтер Х. Дада - искусство и антиискусство. Москва: Гилея, 2014. – 356 с.
49. Сануйе М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. – 229 с.
50. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. М.: Архитектура-С, 2007. — 520 с.
51. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар деко. Москва: Искусство XXI век, 2005. – 239 с.
52. Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. — 464 с.
53. Шерретт П. Китайский рисунок кистью: художественное пособие для начинающих. Москва : Арт-Родник, 2009. - 128 с.
54. Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М.: Стройиздат, 1989.
55. Яковлева Н., Иванова И. Китайская живопись и её роль в культуре Китая. Чита: Забайкальский государственный университет, 2015. - 220 с.

#### Литература на английском языке:

56. A companion to contemporary. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 2020.
57. Abstract art in the late twentieth century. Cambridge: Cambridge univ. Press, 2002. – 212 p.
58. Adams R. The Roman stamp: frame and facade in some forms of neo-classicism. Berkeley: Univ. Of California press, 1974. – 254 p.

59. Adams S., Dawson P., Foster J., Seddon T. Graphic design rules. New York: Princeton Architectural Press, 2020.
60. Anderson G., Millman D. Outside the box: hand-drawn packaging from around the world. New York: Princeton Architectural Press, 2015.
61. Bachner A. Beyond sinology: Chinese writing and the scripts of culture. New York: Columbia University Press, 2014. – 282 p.
62. Bai Q., Finlay J. The World Within a Square Inch: modern developments in Chinese seal carving // Yale University Art Gallery Bulletin 1993, p.26-63.
63. Barnstone D. Beyond the Bauhaus: cultural modernity in Breslau, 1918-33. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016. – 272 p.
64. Betancourt M. Typography and motion graphics: the 'reading-image'. New York: Routledge, 2019.
65. Bois Y-A., Herkenhoff P., Jiménez A. Geometric abstraction. The catalog Of the Exhibition Cambridge (Mass.): Harvard university Art museums, 2001. – 259 p.
66. Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
67. Bringhurst R. The Elements of Typographic Style. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 2004.
68. Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.
69. Chen M. China's Qingtian Stone: Famous Stone, Reputed Stone Carving, Celebrated Artists. China: Zhejiang People's Publishing House, 1996.
70. Chen W. The Fine art of Chinese brush painting. NY: Sterling Publishing Co., 2006.
71. Contag V., Wang C. Seals of Chinese painters and collectors of the Ming and Ch'ing periods. HK: Hong Kong University Press, 1966.
72. Curtis E., Xue S., Joppert R. Chinese-Islamic works of art, 1644-1912: a study of some Qing dynasty examples. New York: Routledge, 2020.
73. Crouch C. Modernism in art, design and architecture. New York: St. Martin's

press, 1999. – 204 c.

74. Jones D. Dada Culture. New York and Amsterdam: Rodopi Verlag, 2006.
75. Designing here/now: a global selection of objects, concepts and spaces for the future. London : Thames & Hudson, 2014.
76. Droste M., Gossel P. Bauhaus. N.Y.: Taschen America LLC, 2005.
77. Drucker J. Theorizing modernism: Visual Art and The Critical Tradition. New York: Columbia univ. Press, 1994. – 201 c.
78. Early Chinese jades in the Harvard Art Museums. Cambridge, Mass.: Harvard Art Museums, 2018.
79. Friedewald P. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.
80. Fried D. Dao and sign in history: Daoist arche-semiotics in ancient and medieval China. Albany: State University of New York Press, 2018.
81. Ge J., B Yi. Experiencing the Stone Arts: ShouShan Stone Carving Exhibition. Taipei: National History Museum, 2016. -- 336 p.
82. Graphic design discourse: evolving theories, ideologies, and processes of visual communication New York: Princeton Architectural Press, 2017.
83. Hackney L., Yau C. A study of Chinese paintings in the collection of Ada Small Moore. New York: Oxford university press, 1940.
84. Heaven & Earth in Chinese art: treasures from the National Palace Museum, Taipei. Sydney, Australia: Art Gallery of New South Wales, 2019.
85. Haskell B. Lyonel Feininger: At The Edge of the World. New York: Whitney Museum of American Art, 2011.
86. Harrison S. Pop art and the origins of post-modernism. Cambridge: Cambridge univ. Press, 2001. – 280 p.
87. Hawley H. Neo-classicism: Style and motif. Cleveland (Ohio), 1964. – 168 p.
88. Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965. London: Laurence King Publishing, 2006.
89. Janssen H.; White M. The Story of De Stijl. Lund Humphries, 2011. – 220 p.

90. Kecheng N. Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2008. – 91 p.
91. Keightley D. The ancestral landscape: time, space, and community in late Shang China, ca. 1200–1045 B.C. Berkeley: University of California, Berkeley, 2000.
92. Klimchuk M., Krasovec S. Packaging design: successful product branding from concept to shelf. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2012.
93. Kuo J. Word as image: the art of Chinese seal engraving. New York City: China House Gallery: China Institute in America; Seattle: distributed by University of Washington Press, 1992.
94. Landa R. Graphic design solutions. Boston, MA: Cengage Learning, 2017. – 448 p.
95. Lai T. Chinese seals. Washington: University of Washington Press, 1976. – 200 p.
96. Lawrence E. The Chinese Seal in the Making, 1904 – 1937. Doctoral Thesis. Columbia University, 2014. – 312 p.
97. Lewis M. The Early Chinese Empires: Qin and Han. London: Belknap Press, 2007. – 218 p.
98. Li F. Studies of bronzes and inscriptional calligraphy. Shanghai: Shanghai gu ji chu ban she, 2018.
99. Lu J. When Confucian spirit meets Southern elegance: the origins and transmission of calligraphic traditions carved in stone during the Northern Qi dynasty (550-c577).
100. Lupton E. Mixing messages: graphic design in contemporary culture. New York: Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, Princeton Architectural Press, 2006.
101. Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.
102. Milner J. Kasimir Malevich and the art of geometry. New Haven; London: Yale univ. Press, 1996. – 237 c.

103. Minick S., Ping J. Chinese graphic design in the twentieth century. New York: Thames and Hudson, 2010. – 160 p.
104. The packaging designer's book of patterns / George L Wybenga and Lászlo Roth. Hoboken: Wiley, 2012.
105. Palmer R., Frangenberg T. The Rise of the image: essays on the history of the illustrated art book. Aldershot (Hants) ; Burlington (VT): Ashgate, 2003. – 274 c.
106. Pann Y. Ancient art of the Chinese seal. Philadelphia: Running Press, 2005. – 257 p.
107. Qu L. Chinese Calligraphy. London: Cico Books Ltd., 2002.
108. Rickey G. Constructivism: Origins a. Evolution. New York: Braziller, 1967. – 305 c.
109. Rubin W. Dada and surrealist art. New York: H. N. Abrams, 1968. - 525 c.
110. Smith Bernard Modernism's history: A study in twentieth-cent. New Haven; London: Yale univ. Press, 1998. – 376 c.
111. Sun W. Chinese Seals: Carving Authority and Creating History. San Francisco: Long River Press, 2000. – 80 p.
112. Sun W. The History and art of Chinese seals. Beijing: Foreign Languages Press, 2010. – 573 p.
113. Tianheng H., Zhang W. A history of artistic innovations of Chinese seal engraving schools. New York, NY : SCPG Publishing Corporation, 2018.
114. Traitler H. Food industry design, technology, and innovation. New Jersey: Wiley Blackwell, 2015.
115. Tsao J. The Paintings of Xugu and Qi Baishi. Seattle - London: Far East Fine Arts Inc, 1993.
116. Vainker S. Chinese Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 2000.
117. Wang D. Chinese seal and ceramic seal, Chinese calligraphy and painting selection. Hangzhou Shi: Xi ling yin she chu ban she, 2004.

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

#### Литература на китайском языке:

119. 高世英, 《平面设计中的中国印刷》 [D]; 中南大学 2010 63-65 [Гао Шиин, «Китайская печать» в области графического дизайна. Университет Центрального Юга; 2010 63-65.]
120. 刘泽荣对中国印刷艺术与美学的解释 J292.4 2018 (06) :116-121。 [Лю Цзэронг. Интерпретация китайского искусства печати и эстетики. J292.4 2018 (06): 116-121.]
121. 孙卫祖; 对中国图章的历史和艺术的思考[J]; 书法评估; 2010-03 Issue 42-44. [Sun Weizu. Думая об истории и искусстве китайских печатей. Оценка каллиграфии; 2010-03. Выпуск 42-44.]
122. 现代包装设计中的传统文化元素, 黄晶 (2005/02/01), P180-181. [Хуан Цзин. Традиционные культурные элементы в современном дизайне упаковки (2005/02/01), P180-181.]
123. 于成宝; 印章的艺术[J]; 古典文学知识; 2005-05 第 15-19 期. [Yu Chengbao; Искусство печатей. Знание классической литературы; 2005-05. Выпуск 15-19.]
124. 袁德淳, 印刷纽扣的设计转变为工艺特征[D]; 广西师范大学 2011 43-45. [Юань Дечунь. Разработка печатной кнопки трансформируется в характеристики процесса. Гуанси педагогический университет; 2011 43-45]
125. 在印刷广告设计中 使用中国元素 陈浩然 2012-01-01 41-43. [Чен Хаоран. Использование китайских элементов в дизайне печатной рекламы. 2012-01-01 41-43.]
126. 中国平面设计元素的融合与突破, 赵洪梅, 2011 # 01 64-67. [Чжао Хунмэй. Слияние и прорыв китайских элементов в графическом дизайне. 2011 № 01 64-67.]

127. 中国文化在包装设计中的应用与传承, 王伟峰 (2017/06/08) , P76-76.  
[Ванг Вайфенг. Применение и наследование китайской культуры в дизайне упаковки (2017/06/08), P76-76.]
128. 李辉;;中国印生肖魂——陈冠英、张维平刻石书画在京展出[J];中国民族;2006年03期 51-52 [Ли Хуэй. Китайская душа китайского зодиака - каменные картины и каллиграфия Чэнь Гуаньин и Чжан Вэйпина выставлены в Пекине // Китайская нация; 2006-03 51-52]
129. 王铁刚;东汉篆书碑额书法研究[D];河南大学;2010年 41-43 [Ван Тиган. Исследования каллиграфии тюленей в династии Восточная Хань. Университет Хэнань, 2010 41-43.]
130. 于悦;;中国风, 中国印章[J];江苏陶瓷; [2010-05-11-13] [Ю Йо. Китайский стиль, Китайская печать // Цзянсу Керамика; 2010-05-11-13]
131. 中国印章的由来 王晶 [J];新闻与写作;1998年07期 21-22 [Ван Цзин. Происхождение китайских печатей // Новости и письменность; 1998, выпуск 21-22.]
132. 吴颐人; 印章名作欣赏; 上海书店出版社.2013-08,P23-24.[ У йирэн. Печать признательности за шедевр. Шанхайский книжный магазин Издательский дом, 2013-08 23-24.]
133. 刘江; 中国印章艺术史 ; 西泠印社 2005-10, P45 [Лю Цзян. История китайского тюленьего искусства. Общество печати Силян, 2005-10 P45.]
134. 苏晨; 印章的风景; 岭南出版社 2010-03, P57-58.[Су Чен. Печать пейзажа. Линнан издательство, 2010-03, P57-58.]
135. 薛磊; 官方印章与制度史研究; 人民出版社 2020-09 P124 [ Сюэ Лэй. Китайская печать и исследование институциональной истории . Народное издательство,2020-09 P124.]
136. 张海清; 汉字签名与印章设计艺术; 金盾出版社 2008-10 P92-93 [ Чжан Хайцин. Искусство дизайна китайских подписей и печатей. Издательский дом Золотой щит,2008-10 P92-93.]

137. 关继平; 民国的印章故事; 上海辞书出版社 2018-08 P68-69 [ Гуань Цзипин. История печати Китайской Республики. Шанхайское лексикографическое издательство,2018-08 P68-69.]
138. 刘敬杰; 印章鉴定技术精要; 中国政法大学出版社 2018-09 P59-61 [ Лю Цзинцзе. Основы технологии идентификации пломб. Китайский университет политологии и права,2018-09 P59-61.]
139. 陈国成; 明清印章文献研究; 社会科学文献出版社 2018-12 P113 [Чэнь Гочэн. Исследования по литературе печатей династий Мин и Цин. Литература по социальным наукам издательство, 2018-12 P113.]
140. 王本兴; 印章章法分类; 天津人民美术出版社 2006-06 P54-55 [Ван Бэньсин. Метод классификации печатей. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2018-12 P113.]
141. 李育智; 印章的故事; 浙江古籍出版社 2018-03 P182-183. [Ли Юйчжи. История печати. Издательство древних книг провинции Чжэцзян, 2018-03 P182-183.]
142. 刘一闻; 印章文物鉴定与欣赏; 上海古籍出版社 2000-01 P52-53. [Лю Ивэнь. Идентификация и оценка культурных реликвий печати.Шанхайское издательство древних книг, 2000-01 P52-53. ]
143. 蔡国声; 印章三千年; 上海文化出版社 1999-07 [Цай Гошэн.Три тысячи лет китайской печати. Шанхайское издательство культуры, 1999-07]
144. 汪凯; 古印章探微-官玺的文字历史与构成释例; 中国美术学院出版社 2000-01 P203-204[Ван Кай. Исследование древних печатей - пример истории и состава официальной печати. Китайское издательство изящных искусств, 2000-01 P203-204]
145. 闪淑华; 中国的印章与篆刻; 商务印书馆 1997-09 P46-47. [Шань Шухуа. Китайские печати и резьба. Коммерческая пресса, 1997-09 P46-47.]

146. 靳志忠; 明清名家印章鉴赏与收藏; 天津人民美术出版社 2004-07 P78-79.[ Цзинь Чжичжун. Оценка и коллекция знаменитых печатей династий Мин и Цин. Издательство Тяньцзиньского Народного Изобразительного Искусства, 2004-07 P78-79.]
147. 赵平安; 秦西汉印章研究; 上海古籍出版社 2013-07 P89. [Чжао Пингань. Исследование печати Цинь, династия Западная Хань. Шанхайское издательство древних книг, 2013-07 P89.]
148. 黄栋 中国古代印刷理论史[M.]. 上海书画出版社, 2018[Хуан Дун; История древней китайской теории печати. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 2018 г.]
149. 中国篆刻技法全书. 河南美术出版社, 李刚田, 2008[Ли Гантиан; Полная книга методов китайской скульптуры. Издательство изящных искусств Хэнань, 2008.]
150. 历代印学论文选[M.]. 西泠印社, 韩天衡编订, 1999[Хан Тяньхэн, Избранные статьи об исследованиях тюленей в прошлых династиях [M]. Xiling Yinshe, 1999.]
151. 从装饰艺术运动到后现代设计。 胡伟飞 学习艺术。 2008-02 От движения ар-деко к постмодернистскому дизайну. Ху Вэйфэй. Исследование искусства. 2008 (02)]
152. 文超武. 中西方艺术设计史发展轨迹解析. 长春教育学院学报. 2014-03 [Вэнь Чаоу. Анализ истории развития китайского и западного художественного дизайна. Журнал Чанчуньского института образования. 2014-03]
153. 张敢. 威廉·莫里斯及其美学思想初探. 世界美术. 1995-01. [Чжан Гань. Исследование Уильяма Морриса и его эстетических мыслей. Мировое изобразительное искусство. 1995-01.]
154. 老高放. 超现实主义导论. 社会科学出版社. 1997 [Лао Гао Фанг. Введение в сюрреализм. Social Sciences Press. 1997.]
155. 向鹏. 简析达达主义. 艺海出版社. 2012-11 [Сян Пэн. Краткий анализ дадаизма. Издательство Yihai. 2012-11.]

156. 张丹. 浅谈达达主义[J]. 美与时代. 2015(02)[ Чжан Дань. О дадаизме [Дж.]. Красота и времена. 2015 (02)]
157. 李慧钧. 构成主义在平面设计中的应用研究.当代文坛出版社. 2019-02. [Ли Хуэйцзюнь. Исследования по применению конструктивизма в графическом дизайне. Издательство современной литературы. 2019-02.]
158. 许尚鸿.俄国构成主义设计样式在当代设计中的应用. 美术教育研究出版社. 2020-090. [Сюй Шанхун. Применение русского конструктивистского стиля дизайна в современном дизайне. Art Education Research Press. 2020-090.]
159. 尹定邦.图形与意义. 湖南科学技术出版社 . 2001. [Инь Динбан. Графика и значение. Hunan Science and Technology Press. 2001.]
160. 扈秀丽. 平面设计简史. 北京理工大学出版社 . 2009. [Ху Сюли. Краткая история графического дизайна. Пекинский технологический институт. 2009.]
161. 李砚祖.视觉传达设计的历史与美学. 中国人民大学出版社. 2000. [Ли Яньцзю.История и эстетика дизайна визуальной коммуникации. Издательство китайского университета Жэньминь. 2000.]
162. 刘青砚.20 世纪俄罗斯抽象艺术. 山东美术出版社 .2005[Лю Циньянь. Русское абстрактное искусство в XX веке. Шаньдунское издательство изящных искусств. 2005.]
163. 孙洵,民国印章雕刻艺术. 江苏美术出版社 , 1994. [Сунь Сюнь, Искусство вырезания печатей Китайской Республики. Издательство изящных искусств Цзянсу, 1994.]
164. 柳诒徵.中国文化史. 中国大百科全书出版社 , 1988. [Лю Ичжэн. История культуры Китая. Издательство Китайской энциклопедии, 1988. ]
165. 罗福颐,王人聪.中国印章概述. 三联书店 . 1963. [Ло Фуйи, Ван Жэньцун. Обзор китайской печати. Книжный магазин Санлиан.1963.]

166. 萧高洪. 印章历史与文化. 江西教育出版社, 2000. [Сяо Гаохун. История и культура печати. Jiangxi Education Press, 2000.]
167. 王超鹰. 印章文化与刻字艺术. 上海工艺美术出版社. 2020[Ван Чаоин. Культура печати и искусство надписи. Шанхайский издательский дом искусств и ремесел. 2020.]
168. 刘尚星. 贝聿铭建筑设计研究之几何形体与建筑环境的关系[D]. 西南交通大学 2017[Лю Шангсин. Отношения между геометрическими формами и искусственной средой в исследовании архитектурного дизайна Пэя [D]. Юго-западный университет Цзяотун, 2017.]
169. 陈国成. 明清印章款识中的技法论[J]. 靳奉月. 荣宝斋. 2016(11) [Чэнь Гочэн. Методы распознавания печатей в династиях Мин и Цин [Дж.]. Цзинь Фэньюэ. Жун Баочжай. 2016 (11)]
170. 韩天衡, 孙慰祖. 中国印章艺术概说. 高等教育出版社. 2004. [Хан Тяньхэн, Сунь Вэйцзу. Обзор китайского искусства печати. Издательство высшего образования. 2004.]
171. 夏燕靖. 中国设计史. 上海人民美术出版社, 2013. [Ся Яньцзин. История китайского дизайна. Шанхайское народное издательство изящных искусств, 2013.]
172. 王受之. 世界平面设计史. 中国青年出版社, 2018[Ван Шоучжи, Мировая история графического дизайна. Китайское молодежное издательство, 2018.]
173. 李锡娜. 英国工艺美术运动的美学研究[D]. 黑龙江大学 2014[Ли Сина. Эстетические исследования британского движения искусств и ремесел [D]. Университет Хэйлунцзян, 2014 г.]
174. 王莹. 威廉·莫里斯的设计思想及其时代意义. 包装设计. 2018(08) [Ван Ин. Дизайнерские идеи Уильяма Морриса и их значение в эпоху. Дизайн упаковки. 2018 (08)]
175. 徐治山. 浅谈艺术设计思维. 作家. 2009(10) [Сюй Чжишань. Краткий разговор об арт-дизайнерском мышлении. Писатель. 2009 (10)]

176. 马采著.艺术学与艺术史文集[M]. 中山大学出版社 , 1997[Ма Цайчжу. Собрание произведений по искусствоведению и истории искусств [M.]. Издательство Университета Сунь Ятсена, 1997 г.]
177. 辛尘.明清篆刻艺术的发生与发展. 中国书法. 2011(07) [Синь Чен. Возникновение и развитие искусства вырезания печатей Мин и Цин. Китайская каллиграфия.2011 (07)]
178. 王大有.开拓篆刻艺术的新空间[J]. 泰州职业技术学院学报. 2005(05) [Ван Дао. Открытие нового пространства для искусства вырезания тюленей [J]. Журнал Тайчжоуского профессионально-технического колледжа. 2005 (05)]
179. 库恩,.科学革命的结构. 北京大学出版社 , 2012[Кун, Структура научной революции, Издательство Пекинского университета, 2012]
180. 陶宇,.威廉·莫里斯创作实践与艺术思想评述. 泉州师范学院 , 2020[Тао Ю, Комментарий к творческой практике и художественной мысли Уильяма Морриса. Педагогический университет Цюаньчжоу, 2020]
181. 陈洁.设计审美趋向的回归. 广州美术学院 , 2020[Чэнь Цзе. Возвращение эстетических тенденций в дизайне. Академия изящных искусств Гуанчжоу, 2020.]
182. 郑立君,威廉·莫里斯艺术思想在中国的传播与影响. 浙江大学出版社 , 2018[Чжэн Лицзюнь, распространение и влияние художественных идей Уильяма Морриса в Китае. Издательство Чжэцзянского университета, 2018]
183. 麦克唐纳, 审美、行动与乌托邦. 华东师范大学出版社 ,2018[Макдональд, Эстетика, действие и утопия. Издательство Восточно-Китайского педагогического университета, 2018 г.]
184. 郭涛.威廉·莫里斯手工艺设计 思想中的生态观新论[J]. 新美术. 2016(04)[ Гую Тао. Новая теория экологического взгляда в книге Уильяма Морриса о ремесленном дизайне [J]. Новое искусство. 2016 (04)]

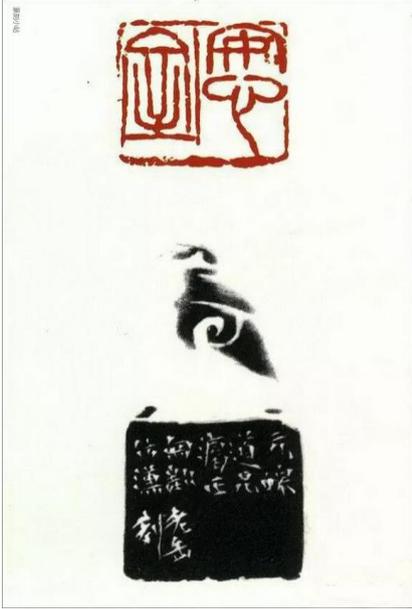
185. 吴樯. 威廉·莫里斯与唯美主义研究. 外国文学. 2017(05)[ У Цяо.  
Уильям Моррис и исследования эстетизма. Зарубежная  
литература.2017 (05)]
186. 蒋孔阳, 近代美学史评述[M]. 安徽教育出版社 , 2007[Цзян Конгян,  
Комментарий к истории современной эстетики [M.]. Anhui Education  
Press, 2007]
187. 王洪义, 西方当代美术[M]. 哈尔滨工业大学出版社 , 2008[Ван Хунги,  
«Современное западное искусство» [M]. Harbin Institute of Technology  
Press, 2008]
188. 张蕴昭, 马列维奇与早期现代主义设计. 新美术, 2017[Чжан  
Юньчжао, Малевич и дизайн раннего модернизма. Новое искусство,  
2017]
189. 迟轲, 西方美术理论文选[M]. 江苏教育出版社 , 2005[Чи Кэ,  
Избранные произведения западной теории искусства [M.].  
Издательство Jiangsu Education Publishing House, 2005]
190. 邵亦杨, 20 世纪现当代艺术史. 当代美术家 , 2005[Шао Иян, История  
современного искусства XX века. Современный художник, 2005.]
191. 张铭隽. 德国战后的现代设计发展浅析, 上海师范大学 (2005/02/01)  
[Чжан Минцзюнь. Анализ развития современного дизайна в Германии  
после войны, Шанхайский педагогический университет (2005/02/01).]
192. 张夫也, 外国现代设计史[M]. 高等教育出版社 , 2009[Чжан Фuye,  
История зарубежного современного дизайна [M]. Higher Education  
Press, 2009 г.]
193. 李杰. 包豪斯与中国设计[J]. 设计. 2019(24)[ Ли Цзе. Баухаус и  
китайский дизайн [Дж.]. Дизайн. 2019 (24)]
194. 夏缘缘. 视觉设计基础发展、演进与重构[D]. 天津大学 2014[Ся  
Юаньюань. Базовое развитие, эволюция и реконструкция  
визуального дизайна [D]. Тяньцзиньский университет, 2014 г.]

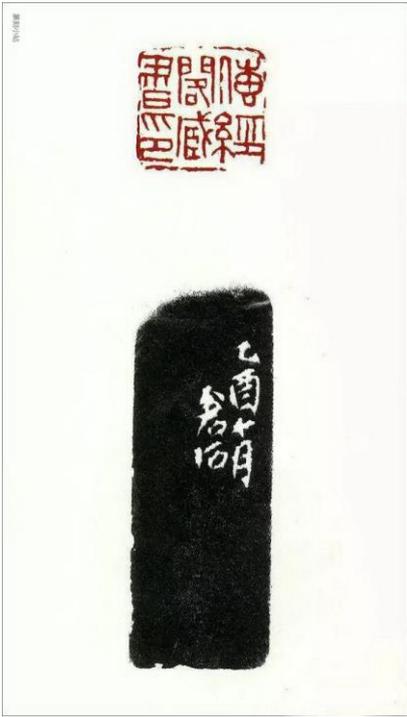
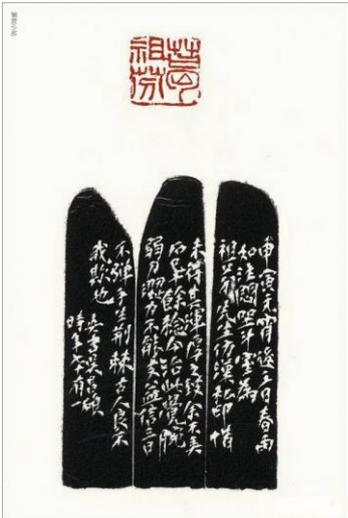
**Приложение 1. Динамика развития традиционных китайских резных печатей на рубеже XIX - в начале XX веков. Школа У и ее особенности.**

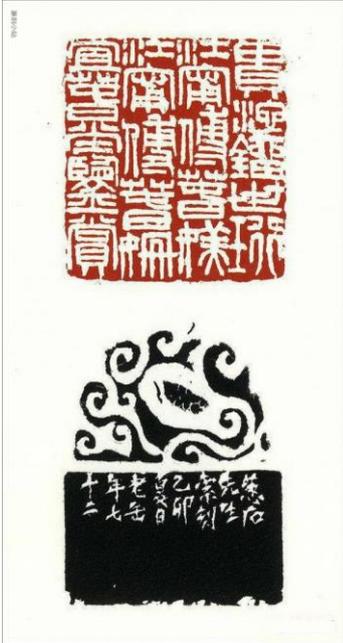
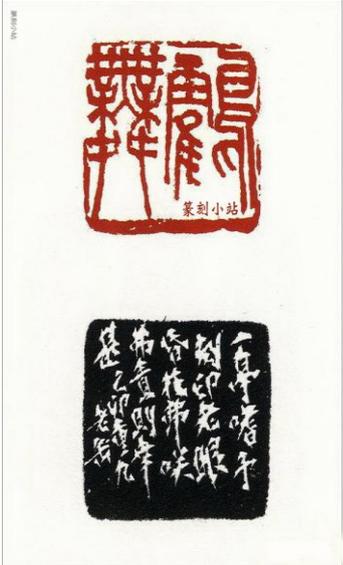
1.	1865	<p>Школа У.</p> <p>《 Красота ванильного пейзажа》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
2.	1865	<p>Школа У.</p> <p>《Ким Пэн》</p> <p>бай вэнь.</p>	
3.	1866	<p>Школа У.</p> <p>《Настоящий отец》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
4.	1867	<p>Школа У.</p> <p>《летать》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

5.	1874	<p>Школа У          «Цзюньцина»          пбай вэнь.</p>	 <p>www.zyzy.com.cn          紫阳小站</p>
6.	1874	<p>Школа У.          «Понянь»          чжу вэнь .</p>	 <p>www.zyzy.com.cn          紫阳小站</p>
7.	1876	<p>Школа У.          «Анжи Ву Цзюньчжан»          бай вэнь.</p>	 <p>www.zyzy.com.cn          紫阳小站</p>
8.	1879	<p>Школа У.          «Хобби»          бай вэнь.</p>	 <p>www.zyzy.com.cn          紫阳小站</p>

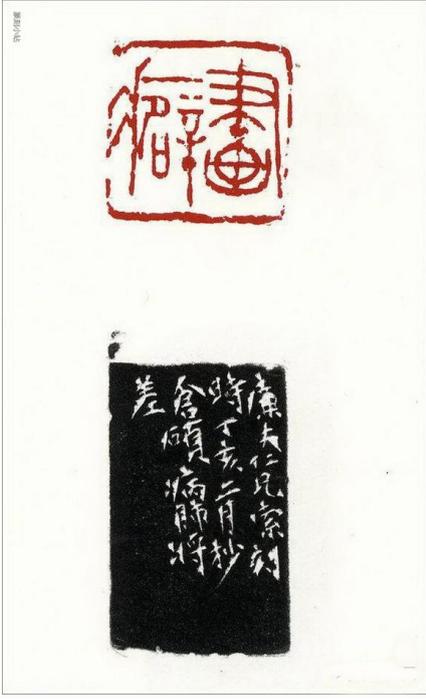
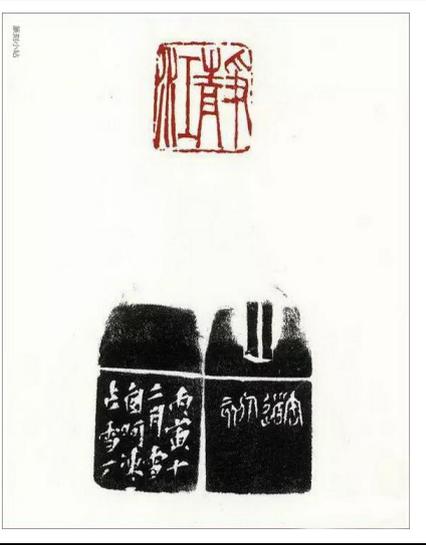
9.	1879	<p>Школа У.</p> <p>《 Долголетие ежедневно》</p> <p>бай вэнь.</p>	
10.	1880	<p>Школа У.</p> <p>《Хорошие намерения》</p> <p>бай вэнь.</p>	
11.	1882	<p>Школа У.</p> <p>《Окрашенный в синий цвет》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
12.	1882	<p>Школа У</p> <p>《 Может быть уродливым》</p> <p>бай вэнь.</p>	

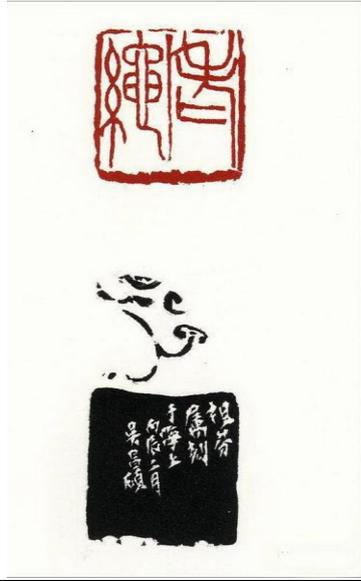
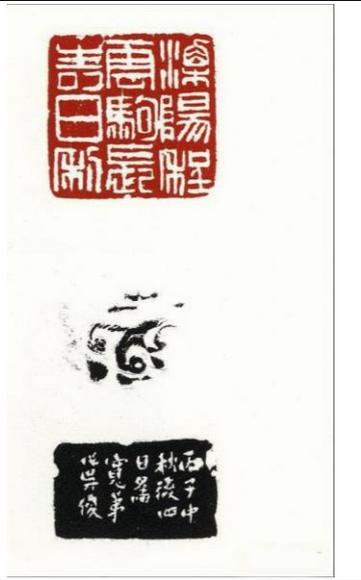
13.	1883	<p>Школа У</p> <p>《Научись слушать》</p> <p>бай вэнь.</p>	
14.	1887	<p>Школа У.</p> <p>《Дао ушуан》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
15.	1887	<p>Школа У.</p> <p>《Комната Анксин》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

16.	1888	<p>Школа У</p> <p>《Ян Чжигун Доход》</p> <p>бай вэнь.</p>	
17.	1889	<p>Школа У.</p> <p>《 Книжная печать павильона》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
18.	1889	<p>Школа У.</p> <p>《Гэ Цзуфэнь》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

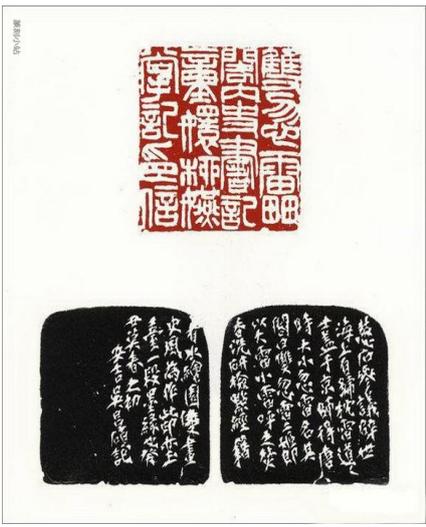
19.	1889	<p>Школа У.</p> <p>《 Гуйчи Лю Шихэн Цзяннин Фу Деревня, Цзяннин Фу Чуншань Ичунтан Благодарность》 бай вэнь.</p>	
20.	1889	<p>Школа У.</p> <p>《Птичий танец》 чжу вэнь .</p>	
21.	1889	<p>Школа У.</p> <p>《Куинан 》 чжу вэнь .</p>	

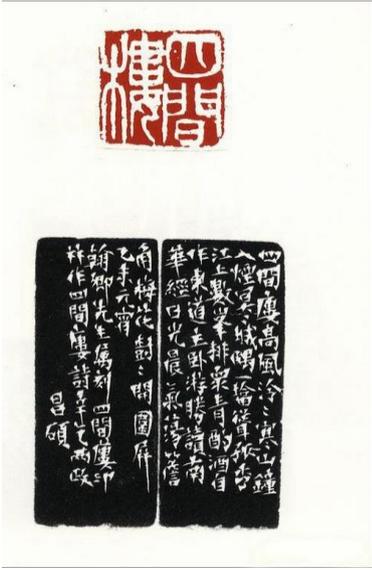
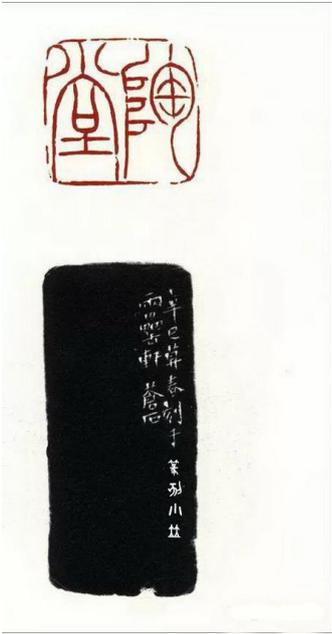
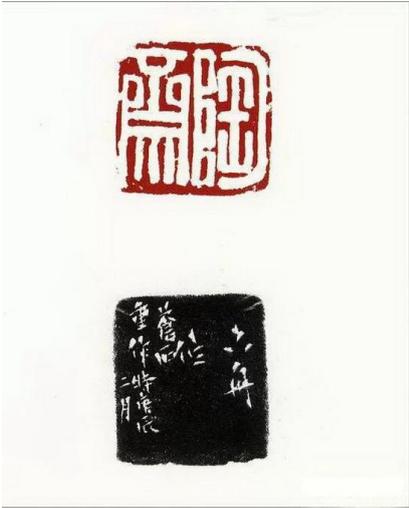
22.	1891	<p>Школа У.</p> <p>《Хорошие намерения》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
23.	1894	<p>Школа У.</p> <p>《Роз павильон》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
24.	1896	<p>Школа У.</p> <p>《 Собрано Цзюэсюань Лю в деревне Наньшань.》</p> <p>бай вэнь.</p>	
25.	1899	<p>Школа У.</p> <p>《 Игра садовника с чернилами》</p> <p>бай вэнь.</p>	

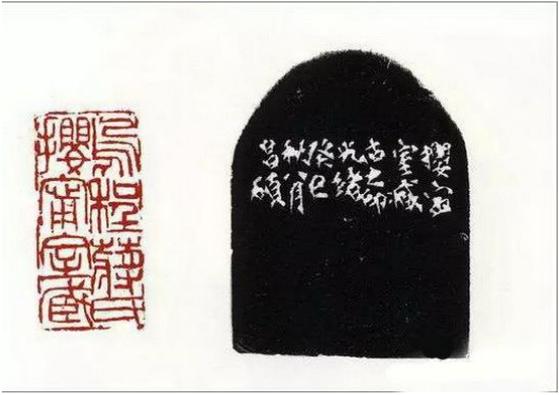
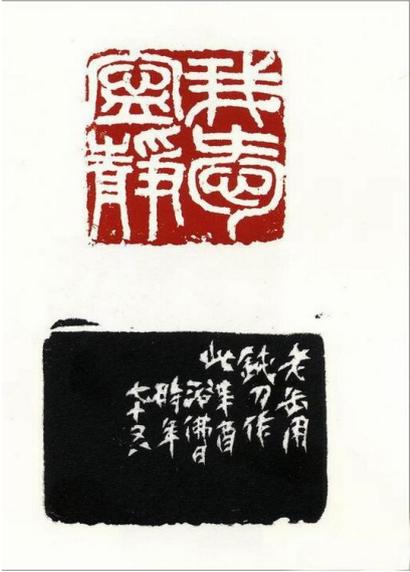
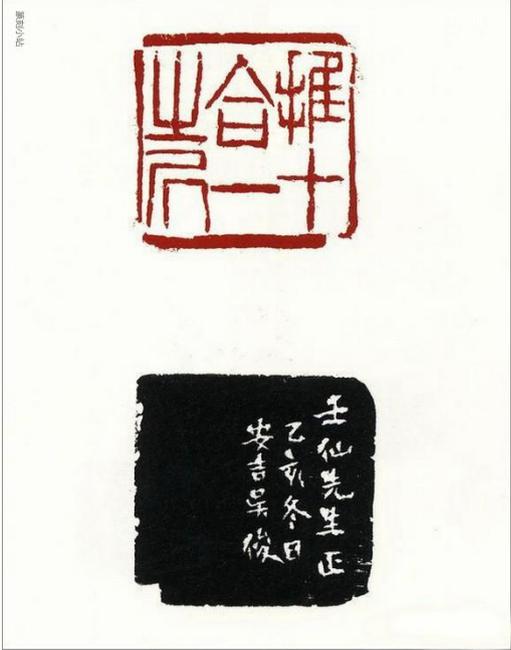
26.	1902	<p>Школа У.</p> <p>《 Зависимость от живописи 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
27.	1902	<p>Школа У.</p> <p>《Цзинцзян 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
28.	1904	<p>Школа У.</p> <p>《Тигр》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

29.	1905	<p>Школа У.          «Лао Шэн»          чжу вэнь .</p>		
30.	1905	<p>Школа У.          « Желаю Ченг Юнджу          крепкого здоровья»          бай вэнь.</p>		
31.	1905	<p>Школа У.          « Способен продвигать          силу»          бай вэнь.</p>		

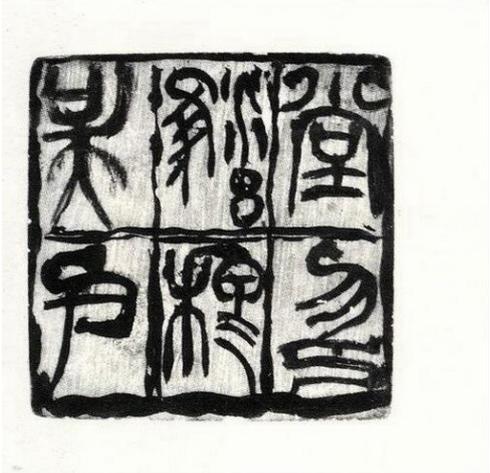
32.	1905	<p>Школа У.</p> <p>《 Сад классической керамики 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	 
33.	1905	<p>Школа У.</p> <p>《 Жизнь обитает только в Хучжоу 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	 
34.	1906	<p>Школа У.</p> <p>《 Цинцзюньтан 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	 

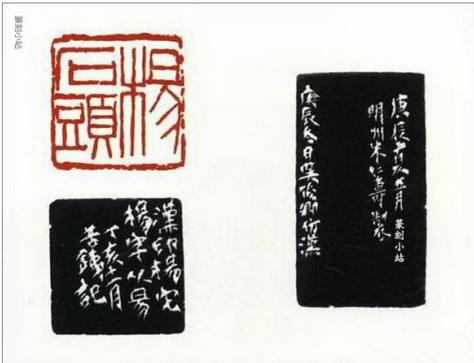
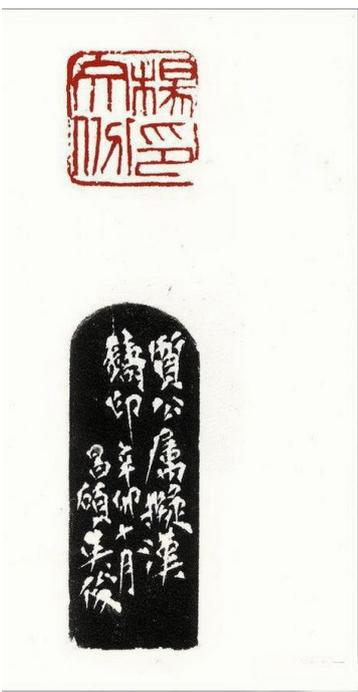
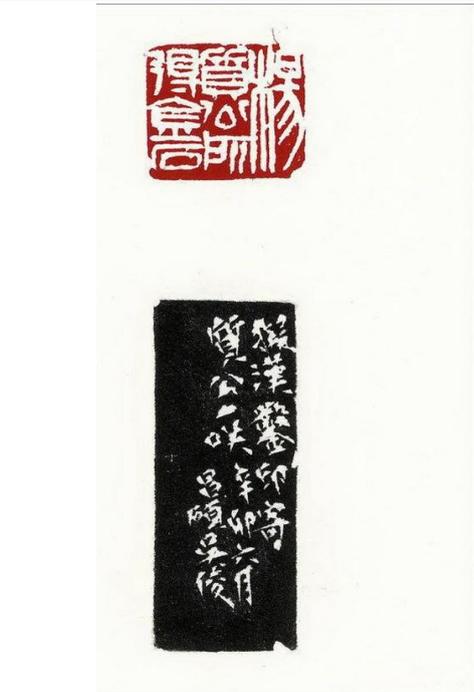
35.	1906	<p>Школа У.          «Частная печать»          чжу вэнь .</p>	
36.	1906	<p>Школа У.          «Коллекция»          чжу вэнь .</p>	
37.	1906	<p>Школа У.          «Рукописная печать»          бай вэнь.</p>	

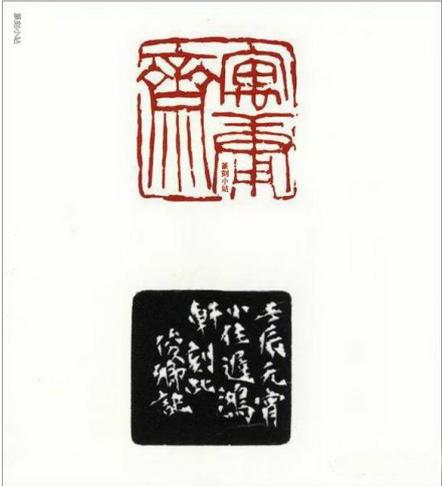
38.	1906	<p>Школа У.</p> <p>《Четвертый этаж》</p> <p>бай вэнь.</p>	
39.	1908	<p>Школа У.</p> <p>《Таотан》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
40.	1908	<p>Школа У.</p> <p>《Тао Чжай》</p> <p>бай вэнь.</p>	

41.	1908	<p>Школа У.</p> <p>《Собрание комнаты Ши Иннин》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
42.	1908	<p>Школа У.</p> <p>《 Я люблю спокой ствии 》</p> <p>бай вэнь.</p>	
43.	1908	<p>Школа У.</p> <p>《 Десять в одной резиденции 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

44.	1909	<p>Школа У.</p> <p>《 Коллекция Ван Сиху ана》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
45.	1909	<p>Школа У.</p> <p>《 Предшественник Мингюэ》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
46.	1909	<p>Школа У</p> <p>《Один литр чернил》</p> <p>бай вэнь.</p>	
47.	1910	<p>Школа У.</p> <p>《 Общество тюленей Силин》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

48.	1910	<p>Школа У.</p> <p>《 Хризантема в мо розе 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
49.	1910	<p>Школа У.</p> <p>《 Сюньи 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
50.	1910	<p>Школа У.</p> <p>《 Печать семьи У Юнму Холл 》</p> <p>чжу вэнь .</p>	

51.	1912	<p>Школа У.</p> <p>《Ян Шито》</p> <p>чжу вэнь .</p>	 <p>This entry features two red square seals at the top left. Below them is a black square seal with white calligraphy. To the right is a vertical black rectangular seal with white calligraphy.</p>
52.	1912	<p>Школа У.</p> <p>《Печать Ян Вэнь》</p> <p>чжу вэнь .</p>	 <p>This entry features a single red square seal at the top. Below it is a vertical black rectangular seal with white calligraphy.</p>
53.	1912	<p>Школа У</p> <p>《Доход Ян Чжигуна》</p> <p>бай вэнь.</p>	 <p>This entry features a red square seal at the top. Below it is a vertical black rectangular seal with white calligraphy.</p>

54.	1912	<p>Школа У.          «Ююнчжай »          чжу вэнь .</p>	
55.	1913	<p>Школа У.          «Не нужно идти»          чжу вэнь .</p>	
56.	1914	<p>Школа У          «Юэин Лу»          бай вэнь.</p>	

57.	1914	<p>Школа У</p> <p>《 Гравировка для школьного учителя 》</p> <p>бай вэнь.</p>	
58.	1915	<p>Школа У.</p> <p>《Чжи Гун》</p> <p>чжу вэнь .</p>	
59.	1916	<p>Школа У</p> <p>《Печать Чжоу Цзожун》</p> <p>бай вэнь.</p>	

**Приложение 2. Основные образцы графического  
дизайна XX века**

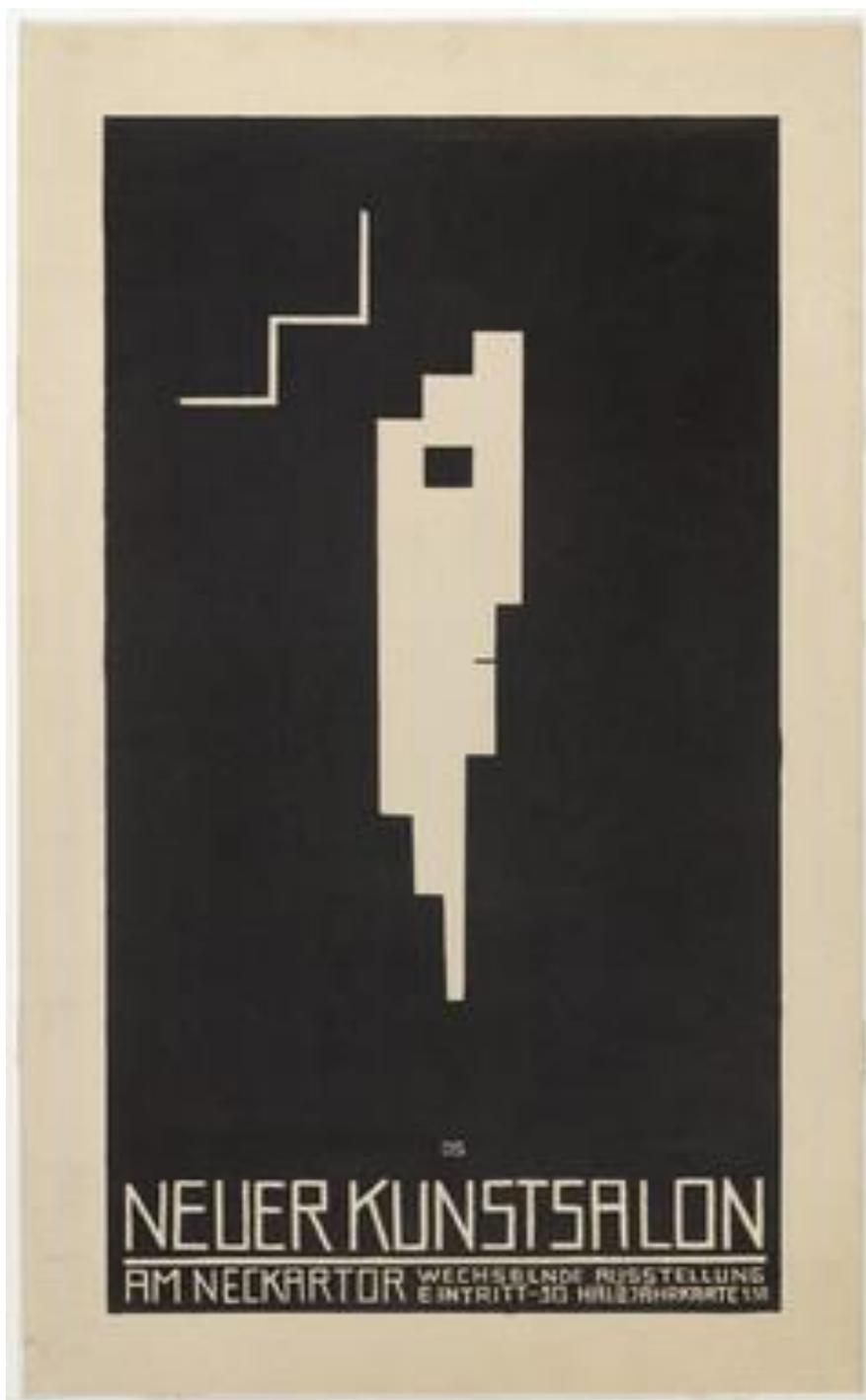


Рис. 1. Оскар Шлеммер (Баухауз). Плакат "Для Neue Kunst Salon, Штутгарт". 1913.



Рис. 2. Каземир Малевич. Плакат "Обложка папки материалов съезда комитетов деревенской бедноты". 1918.

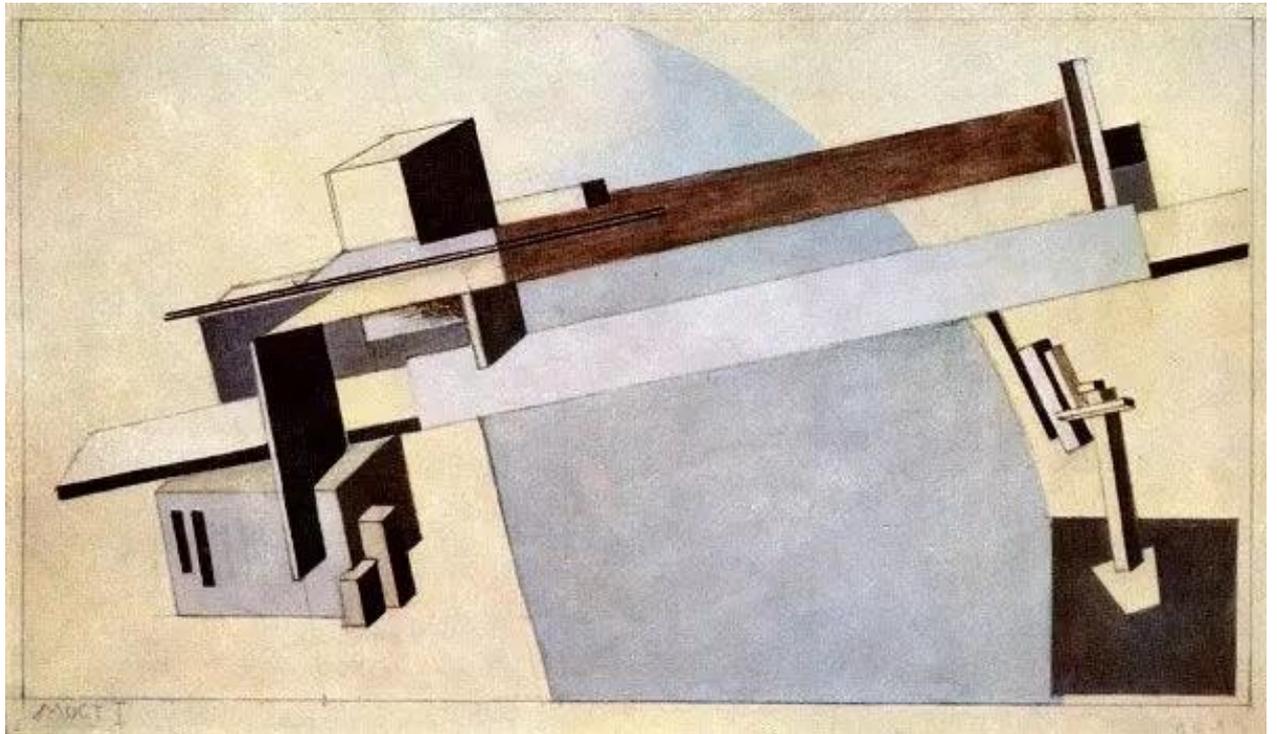


Рис. 3. Эль Лисицкий. Плакат "Проун 1А, Мост". 1919.

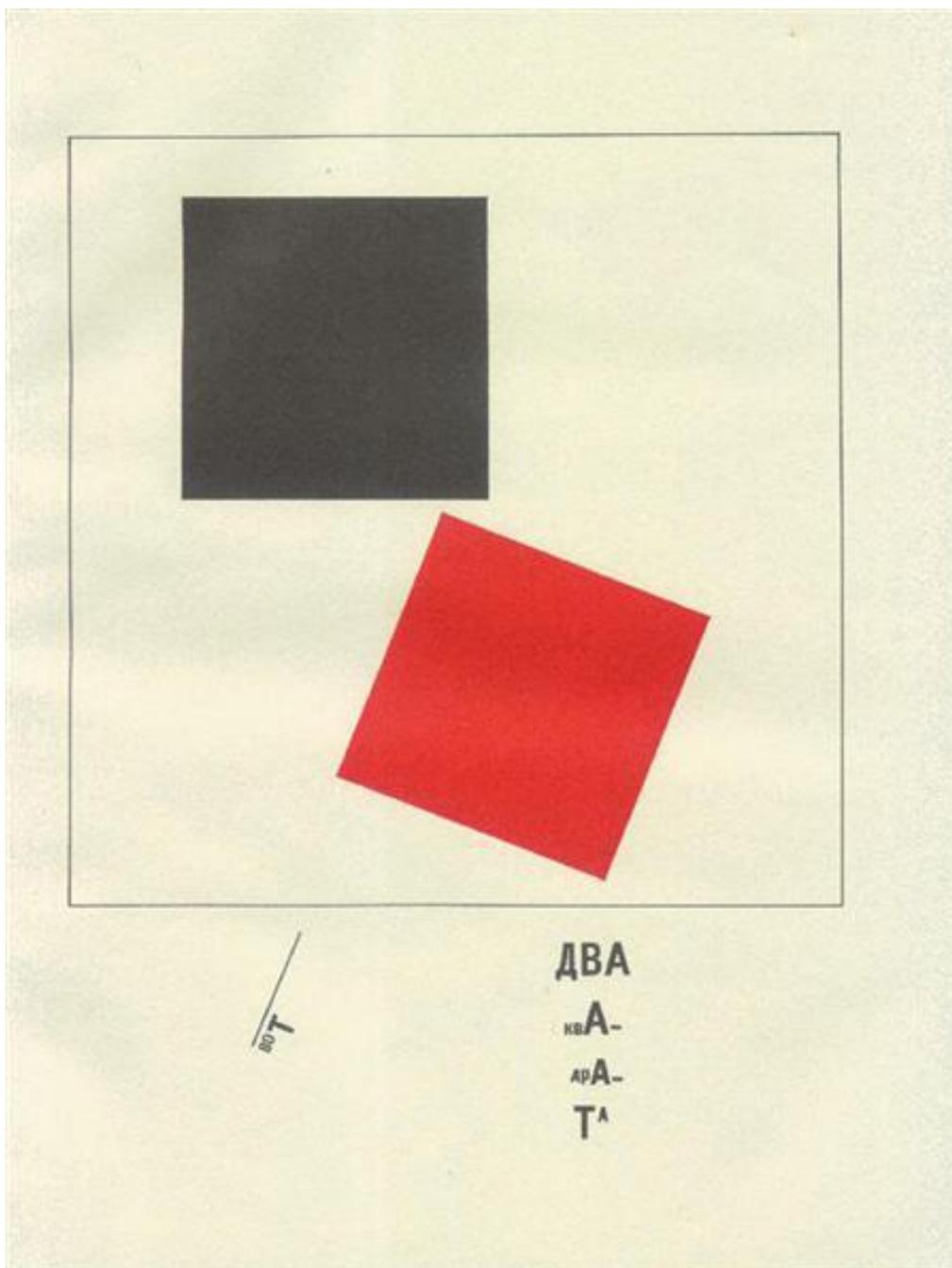


Рис. 4. Эль Лисицкий. Плакат "Удар все рассыпано". 1920.



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



Рис. 6. Любовь Попова. Плакат "Одежда для актера № 5" по пьесе Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец». 1921.

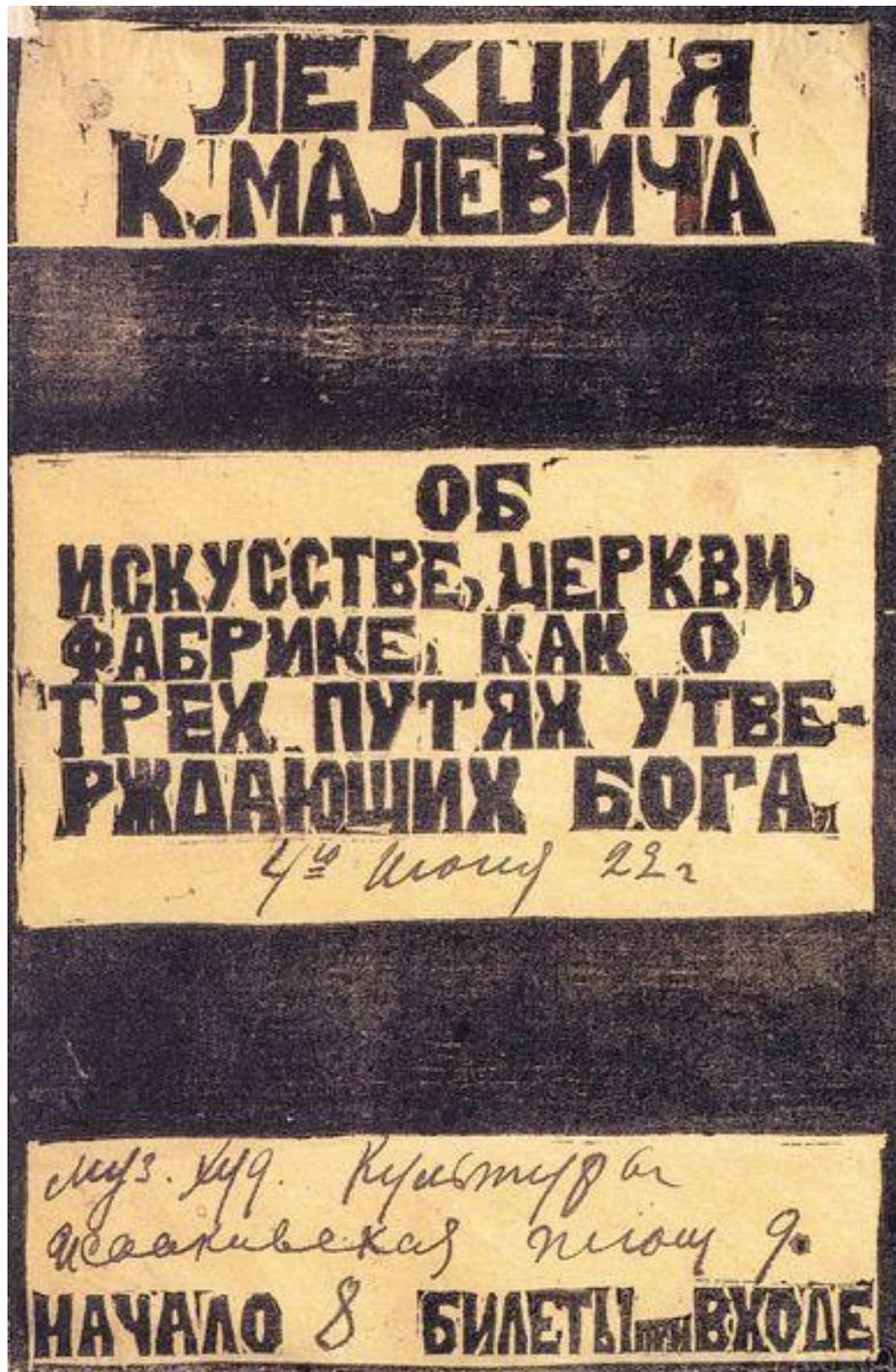


Рис. 7. Каземир Малевич. Плакат "Афиша". 1922.



Рис. 8. Эль Лисицкий. Плакат "New Man". 1923.



Рис. 9. Эль Лисицкий. Плакат " Proun". 1923.



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



Рис. 11. Родченко. Плакат "Читайте журнал "Молодая гвардия"". 1924.



Рис. 12. Любовь Попова. Плакат "Дизайн обложки журнала". 1924.

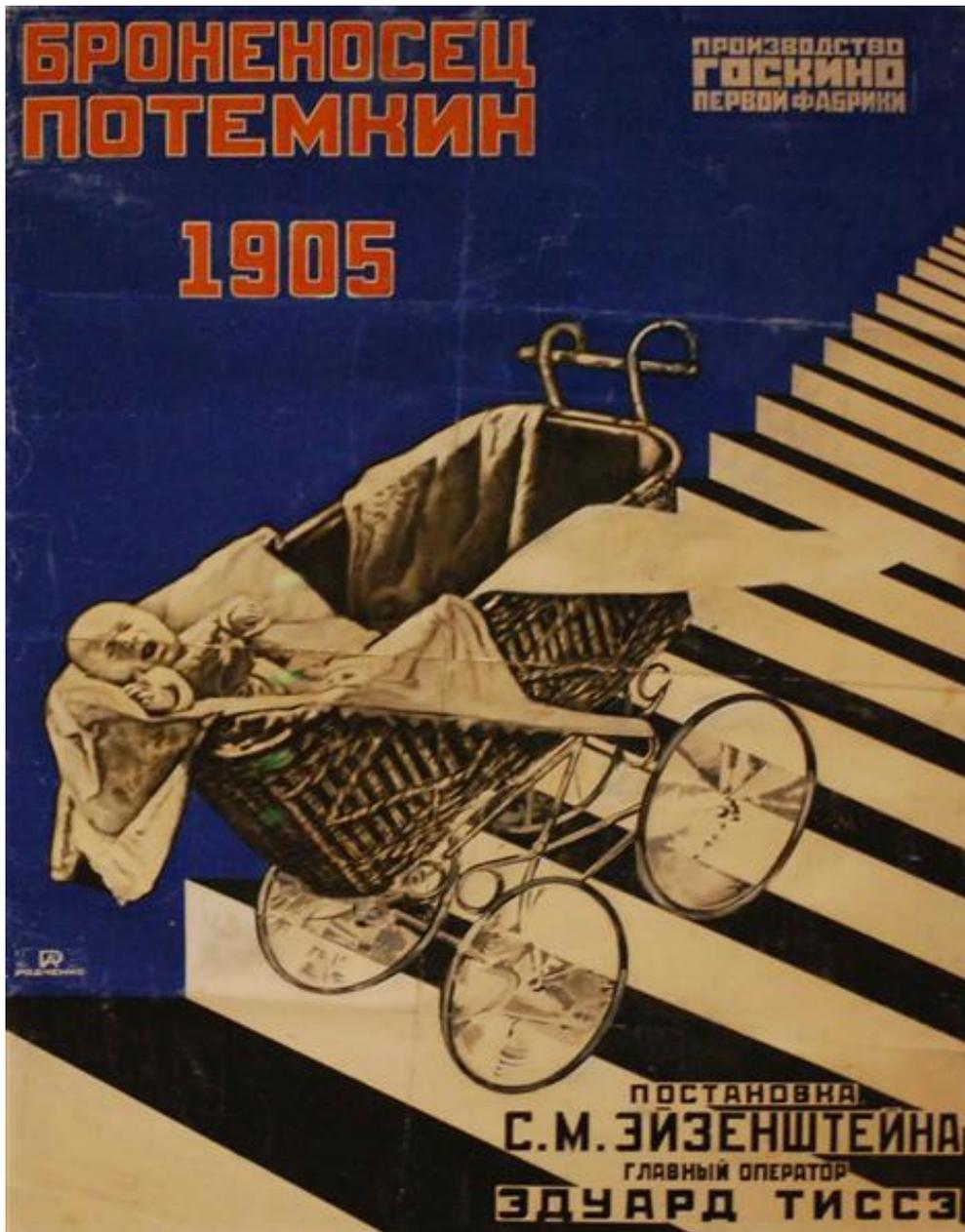


Рис. 13. Родченко. Плакат "Броненосец Потёмкин". 1925.



Рис. 14. Карл Буххайстер (Баухауз). Плакат "Композиция с синим квадратом". 1926.

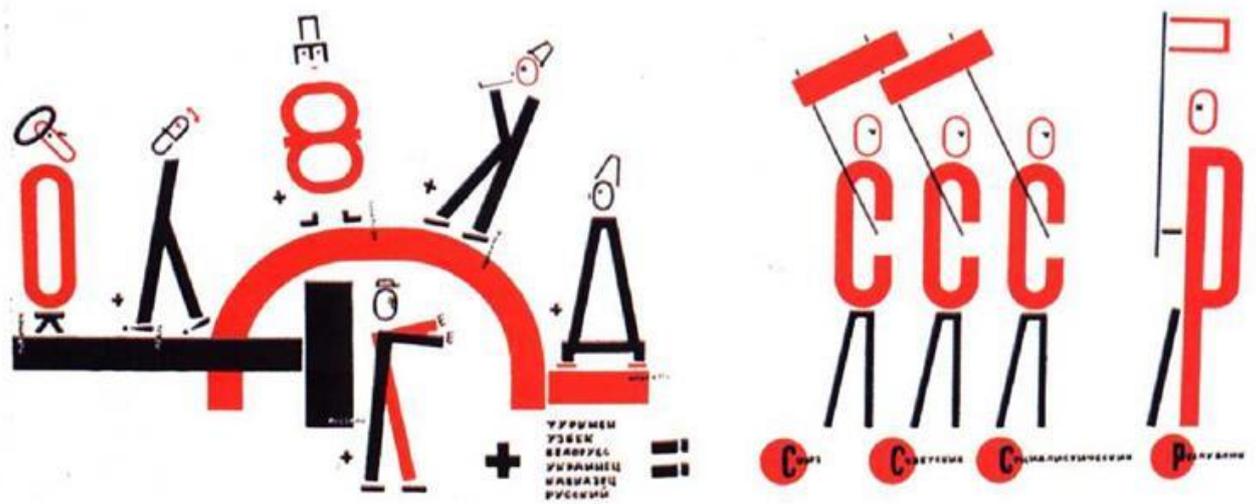


Рис. 15. Эль Лисицкий. Плакат "Четыре (арифметических) действия". 1928.



Рис. 16. Эль Лисицкий. Плакат "Строительство Москвы". 1929.

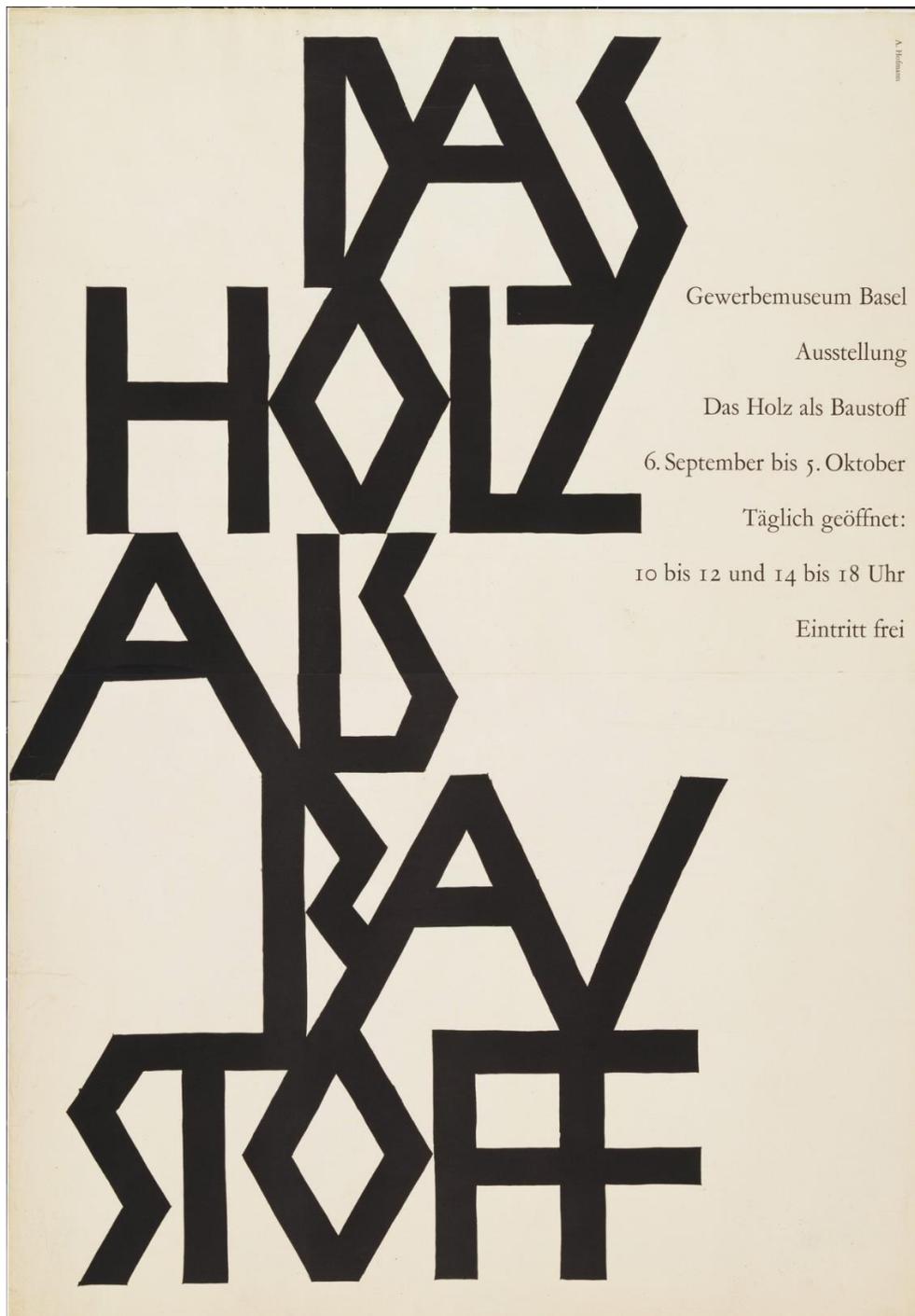


Рис. 17. Армин Хофманн. Плакат "Дерево как строительный материал". 1952.



Рис. 18. Армин Хофманн. Плакат "Строительство театра С древних времен до наших дней". 1955.



Рис. 19. Дэн Фридман. Плакат "Космос". 1976.



Рис. 20. Вольфганг Вайнгарт (Новая волна). Плакат "Кунсткредит 1976/77". 1977.



Рис. 21. Эприл Грайман (Новая волна). Плакат "Обложка брошюры для Калифорнийского". 1979.

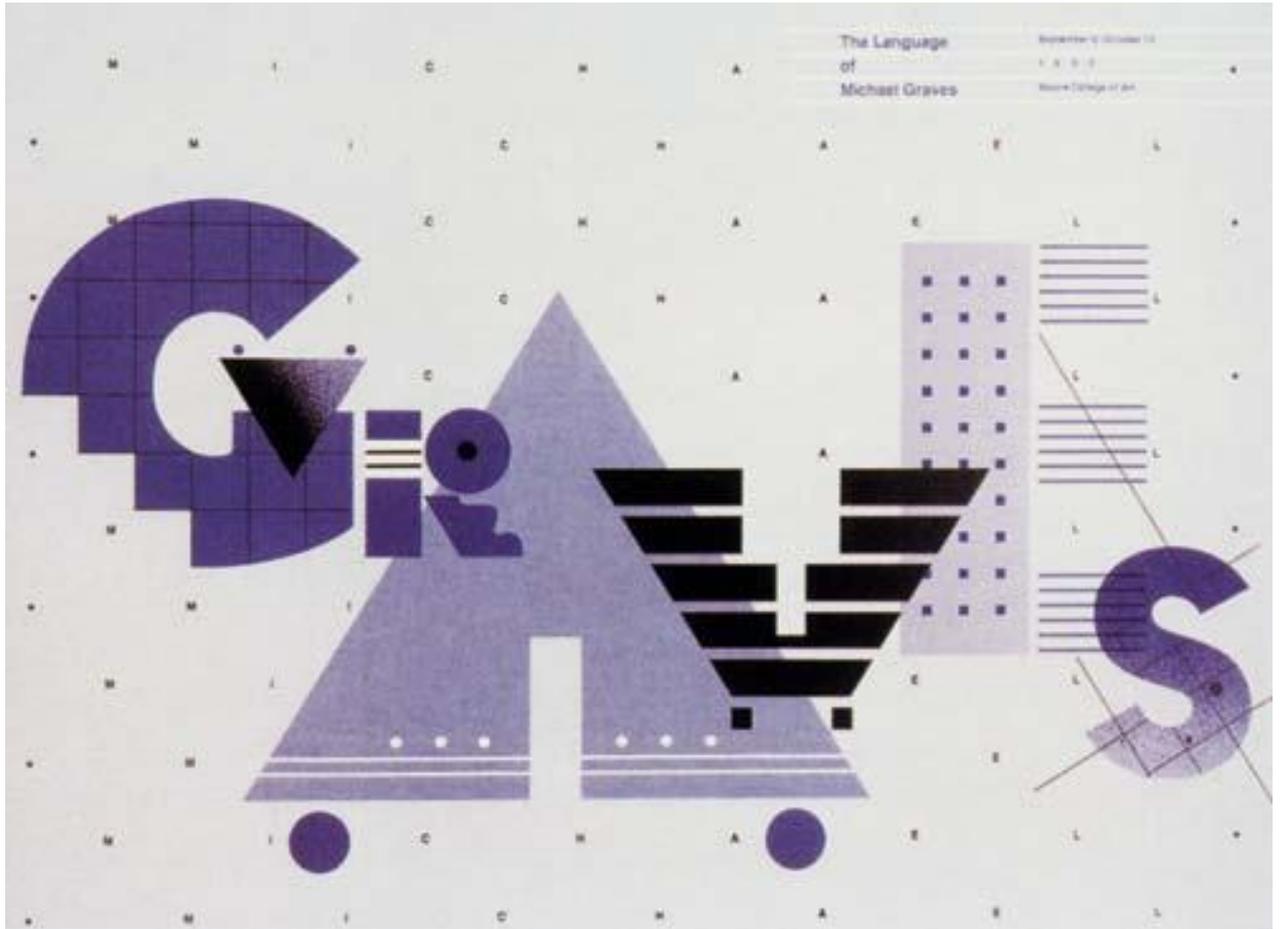


Рис. 22. Вильям Лонгхаузер. Плакат "Язык Майкла Грейвса". 1983.

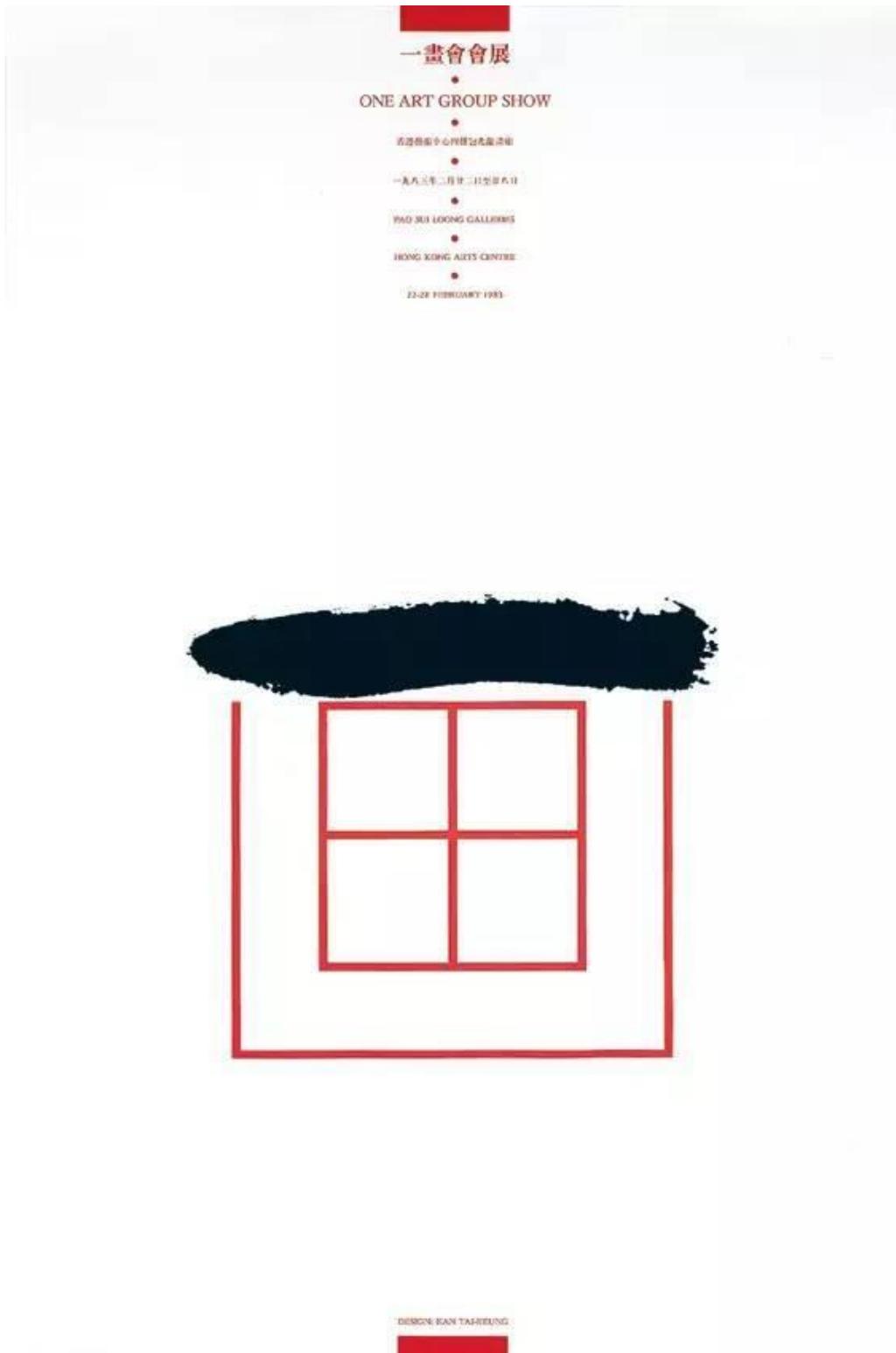


Рис. 23. Кан Тай-Кеунг. Дизайн плаката. 1983.



Рис. 24. Кан Тай-Кеунг. Дизайн плаката. 1985.





Рис. 26. Эприл Грайман. Плакат "Трудовой дух". 1988.

NEUE GALERIE FÜR HAMBURG



GALERIE  
ART EAST  
ART WEST



MODERNE CHINESISCHE KUNST  
AUS HONG KONG

19. MAI — 30. JUNI 1988

Mi 11-20, Sa 11-14 Grindelallee 100, 2000 Hamburg 13, Tel. 040 — 45 77 25 65

Рис. 27. Цзинь Дайцянь. Дизайн плаката. 1988.

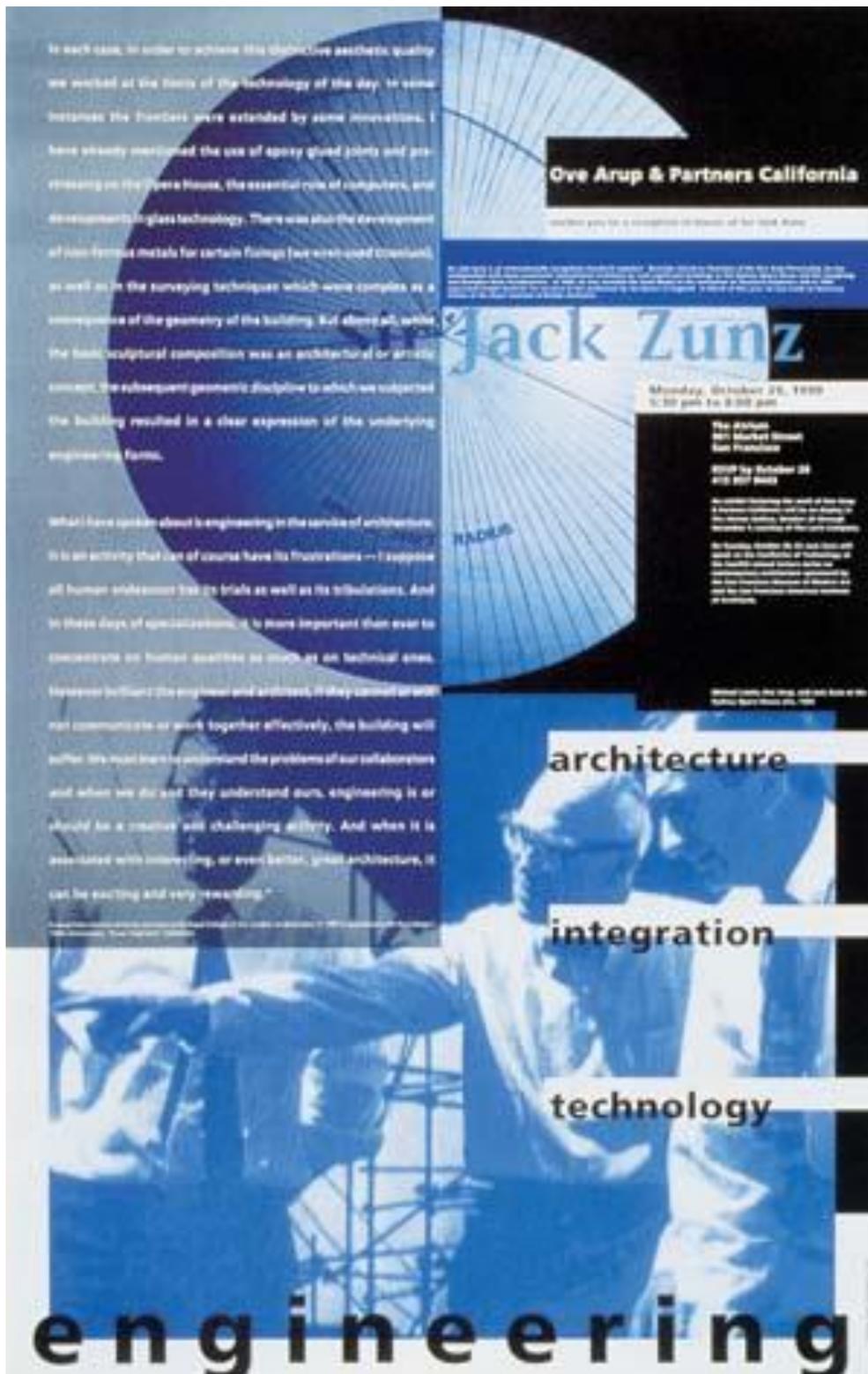


Рис. 28. Эприл Грайман. Плакат "Приглашение сэра Джека Зунца". 1990.

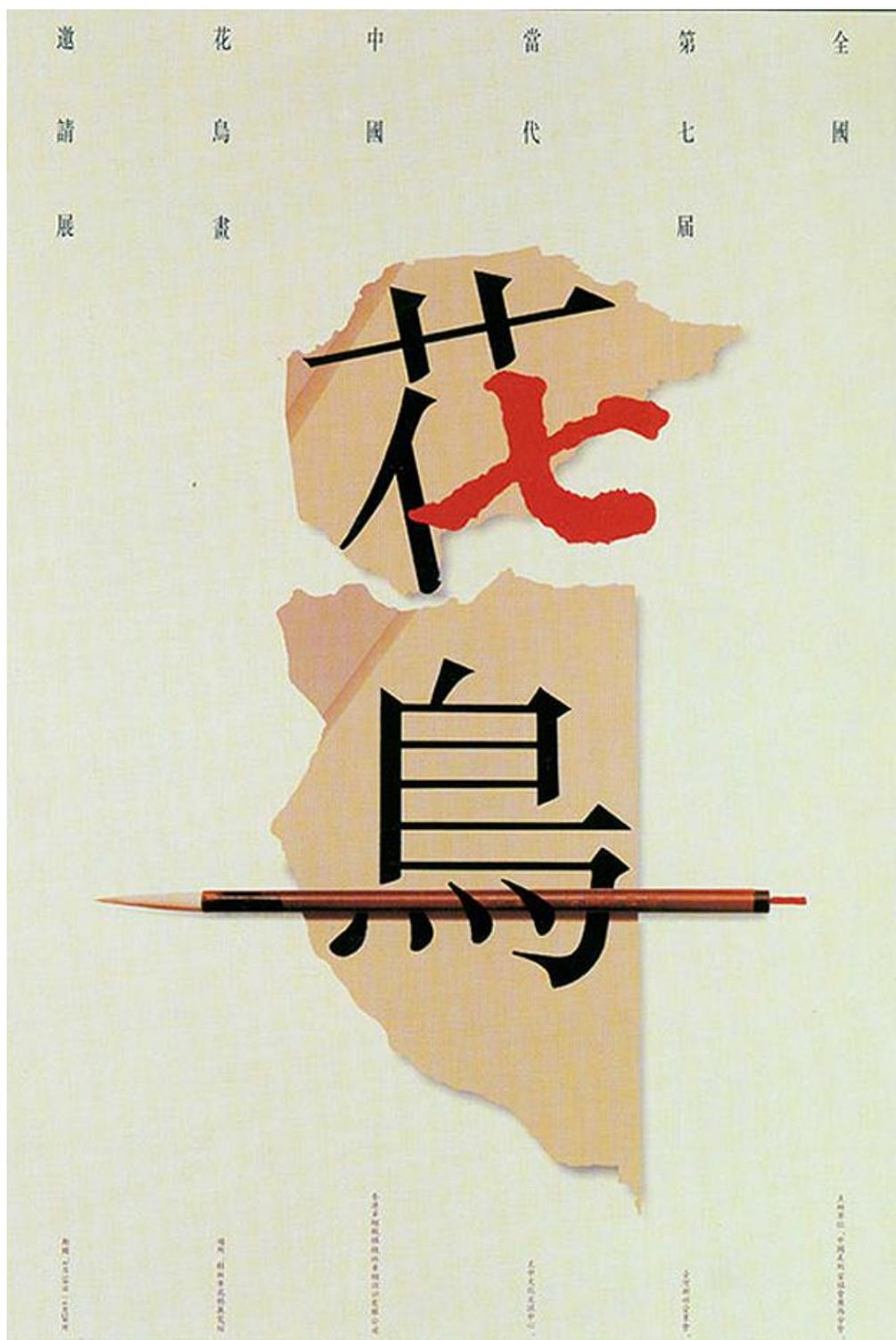


Рис. 29. Дон И. Дизайн плаката. 1990.



Рис. 30. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1990.



Рис. 31. Цзян Хуа. Дизайн плаката. 1991.



Рис. 32. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1995.

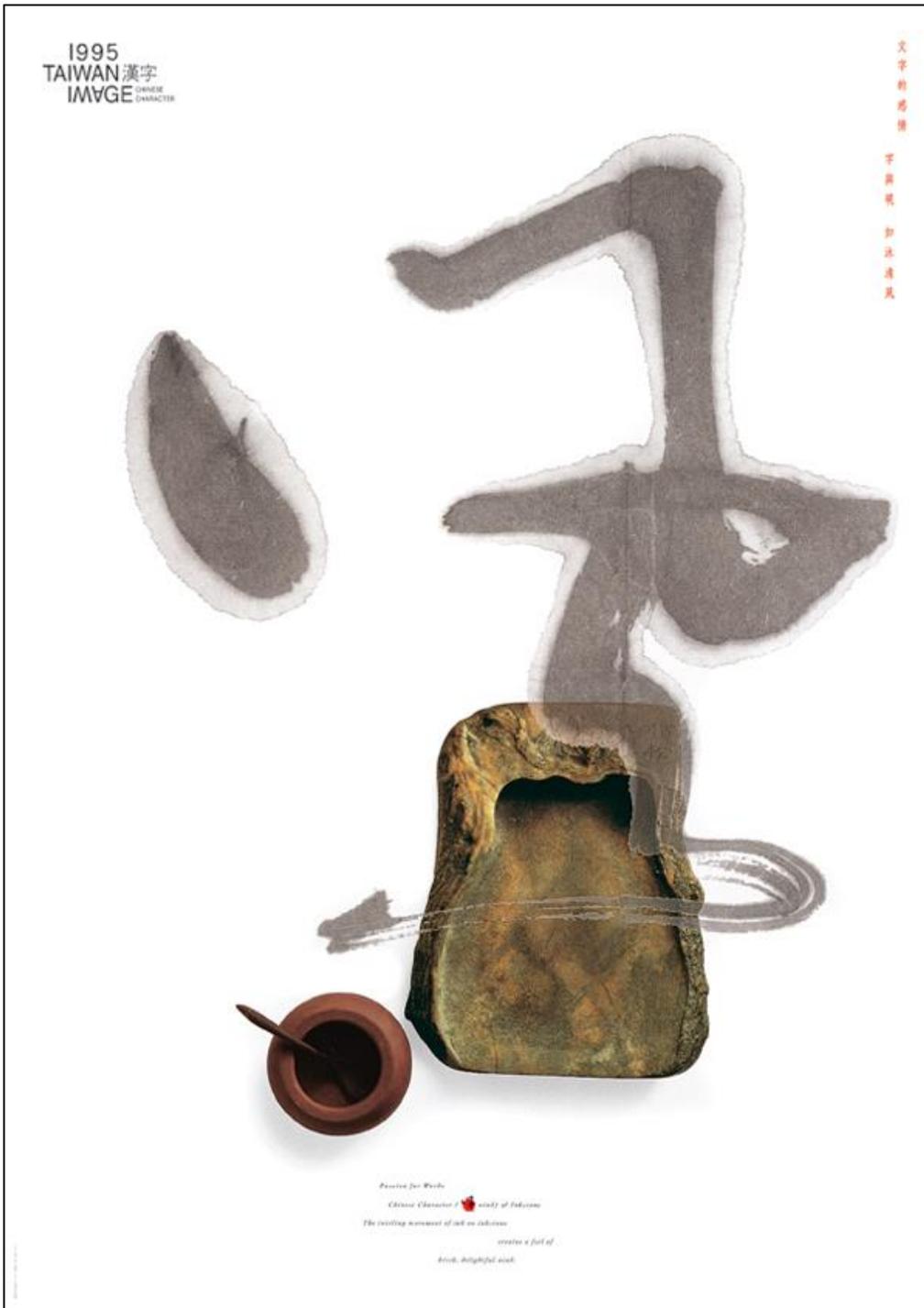


Рис. 33. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1995.



Рис. 34. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1995.



Рис. 35. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1995.

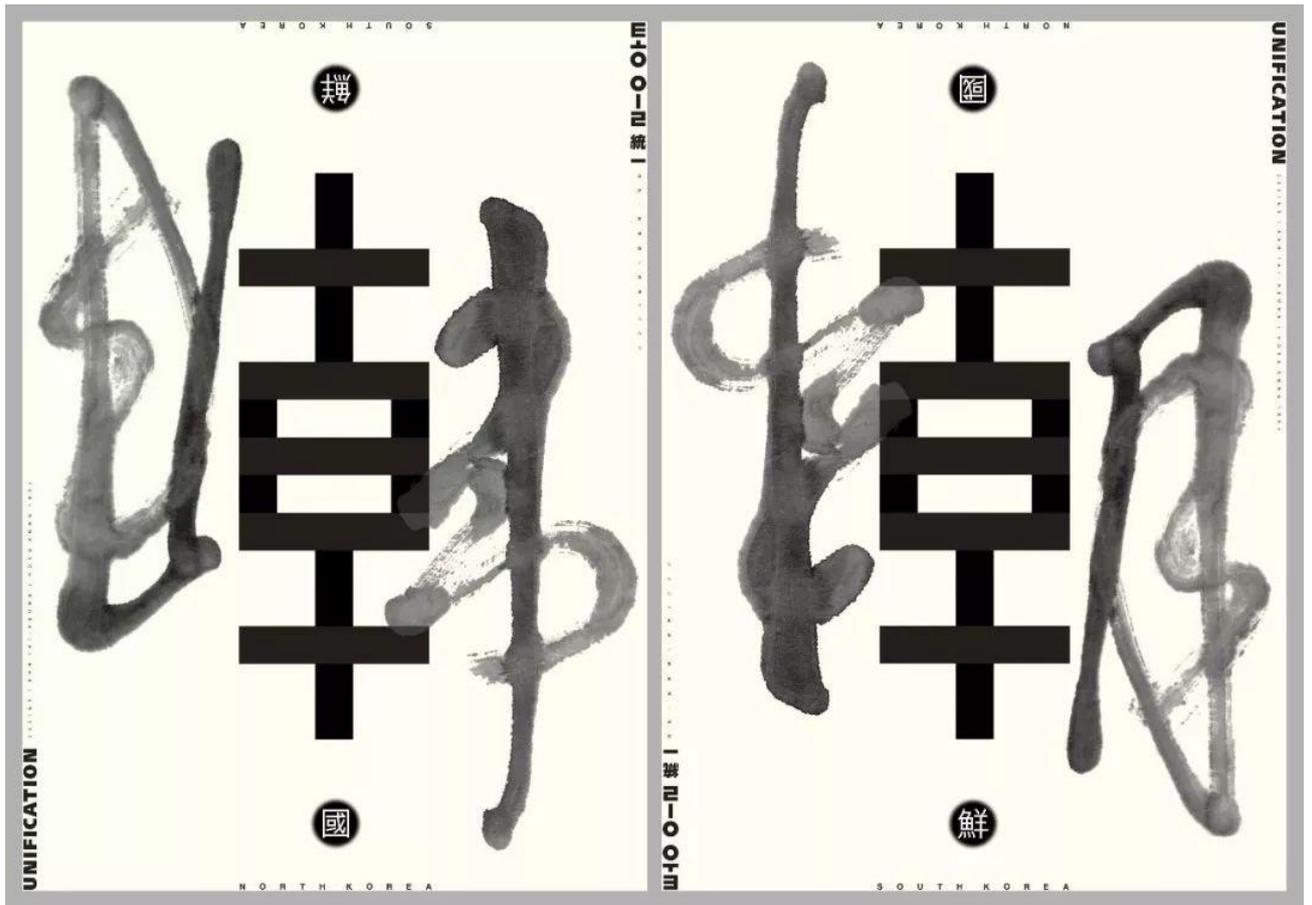


Рис. 36. Кан Тай-Кеунг. Дизайн плаката. 1997.

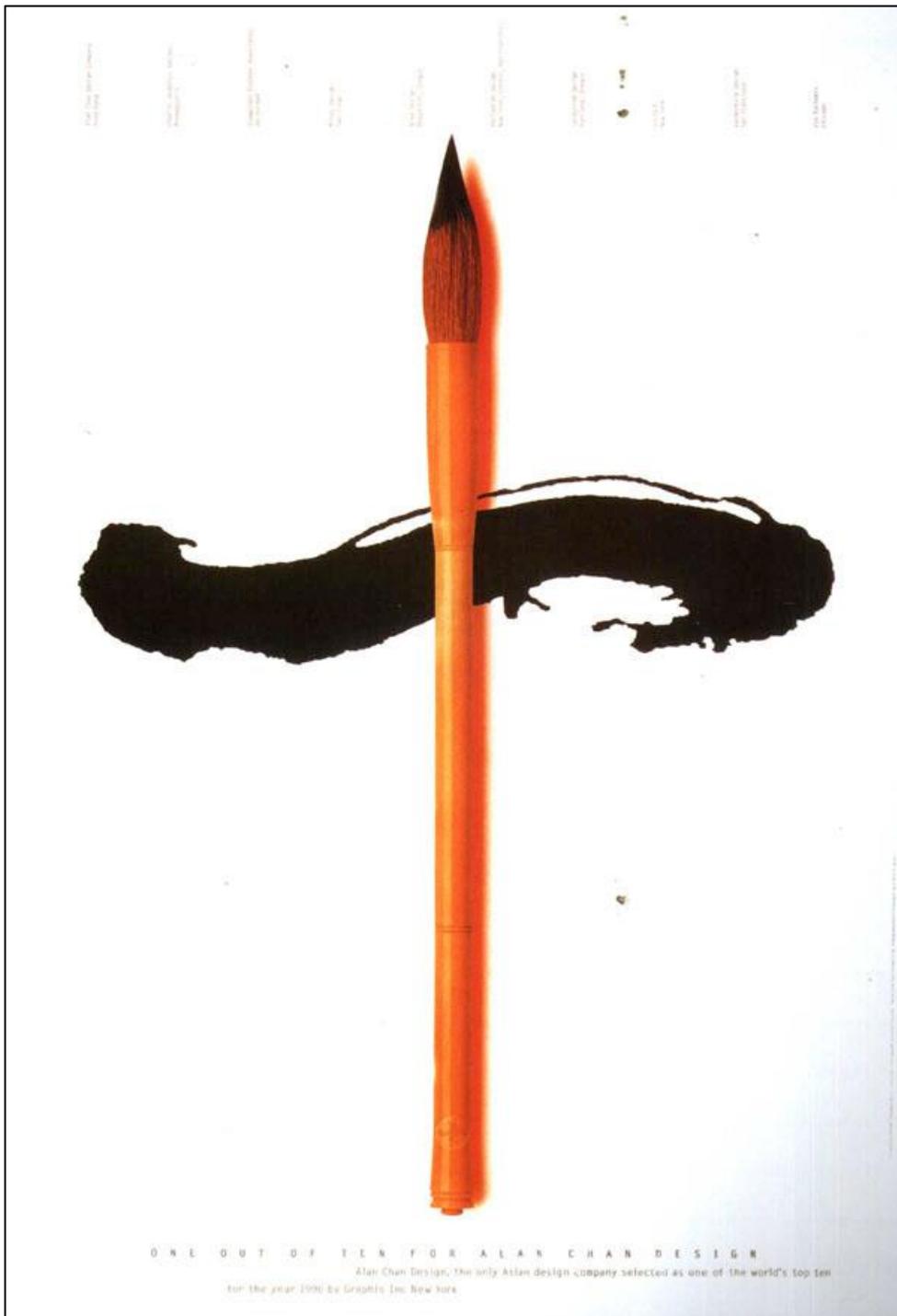


Рис. 37. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1997.

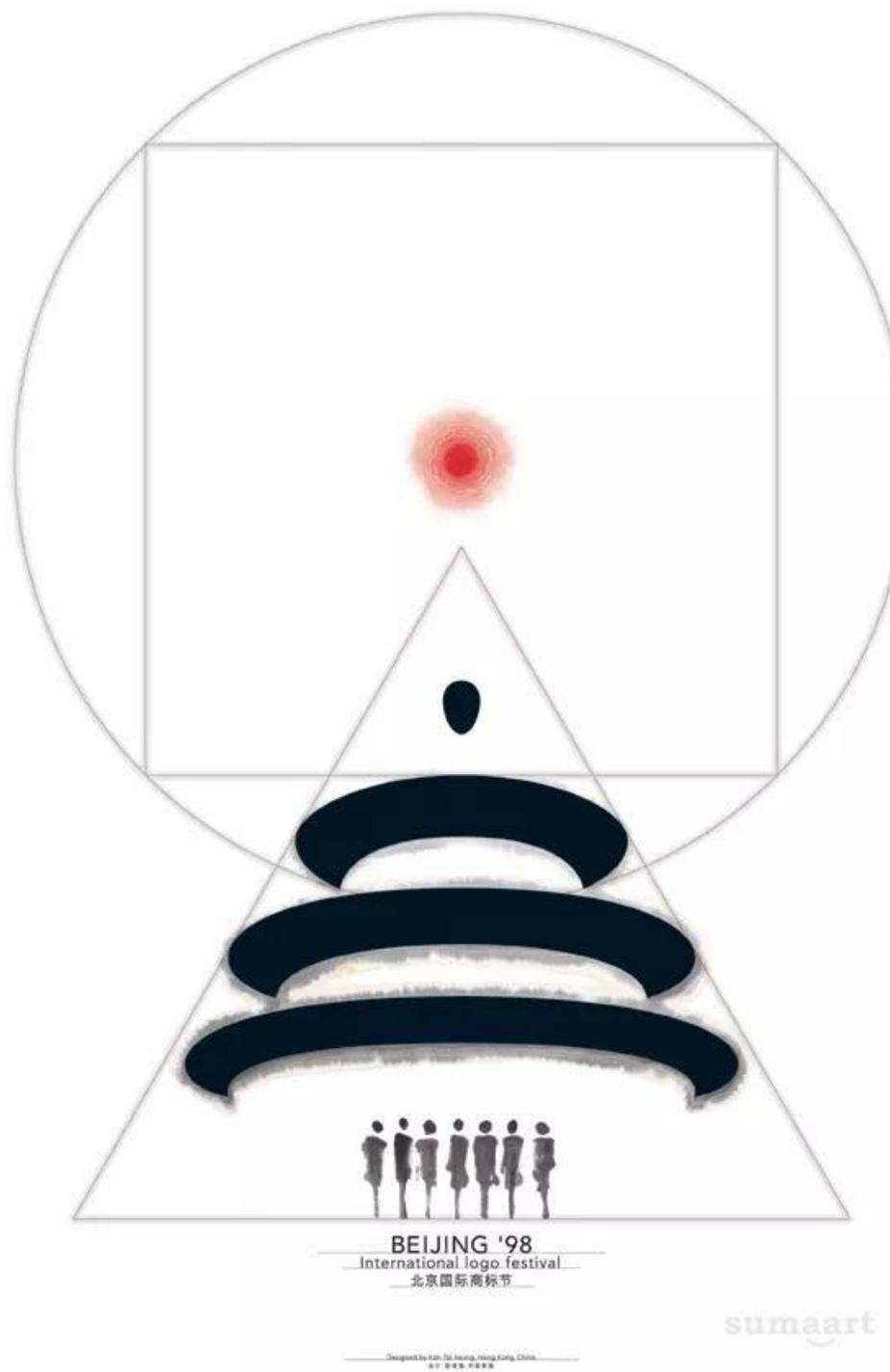


Рис. 38. Кан Тай-Кеунг. Дизайн плаката. 1998.



Рис. 39. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1998.

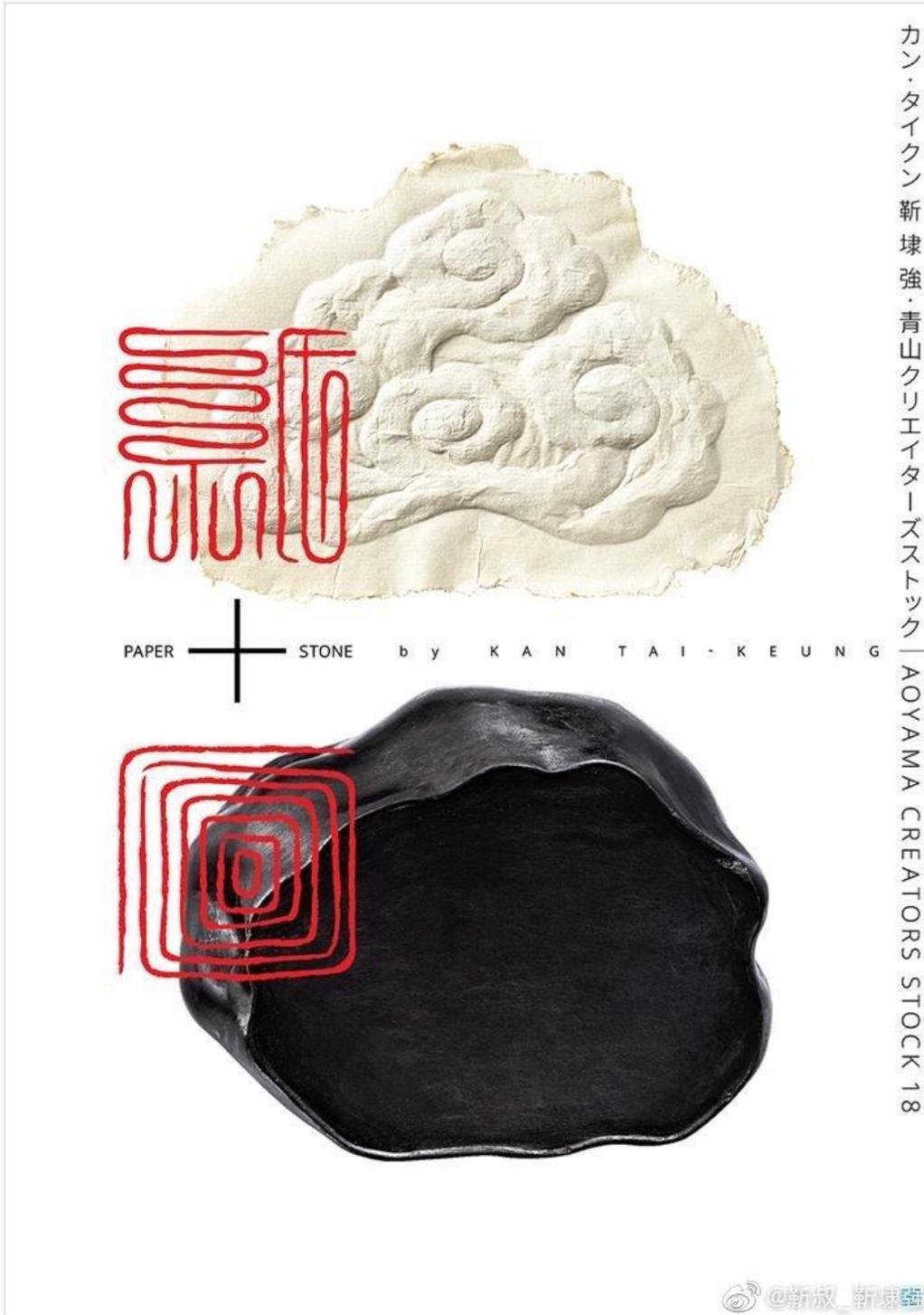


Рис. 40. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1998.

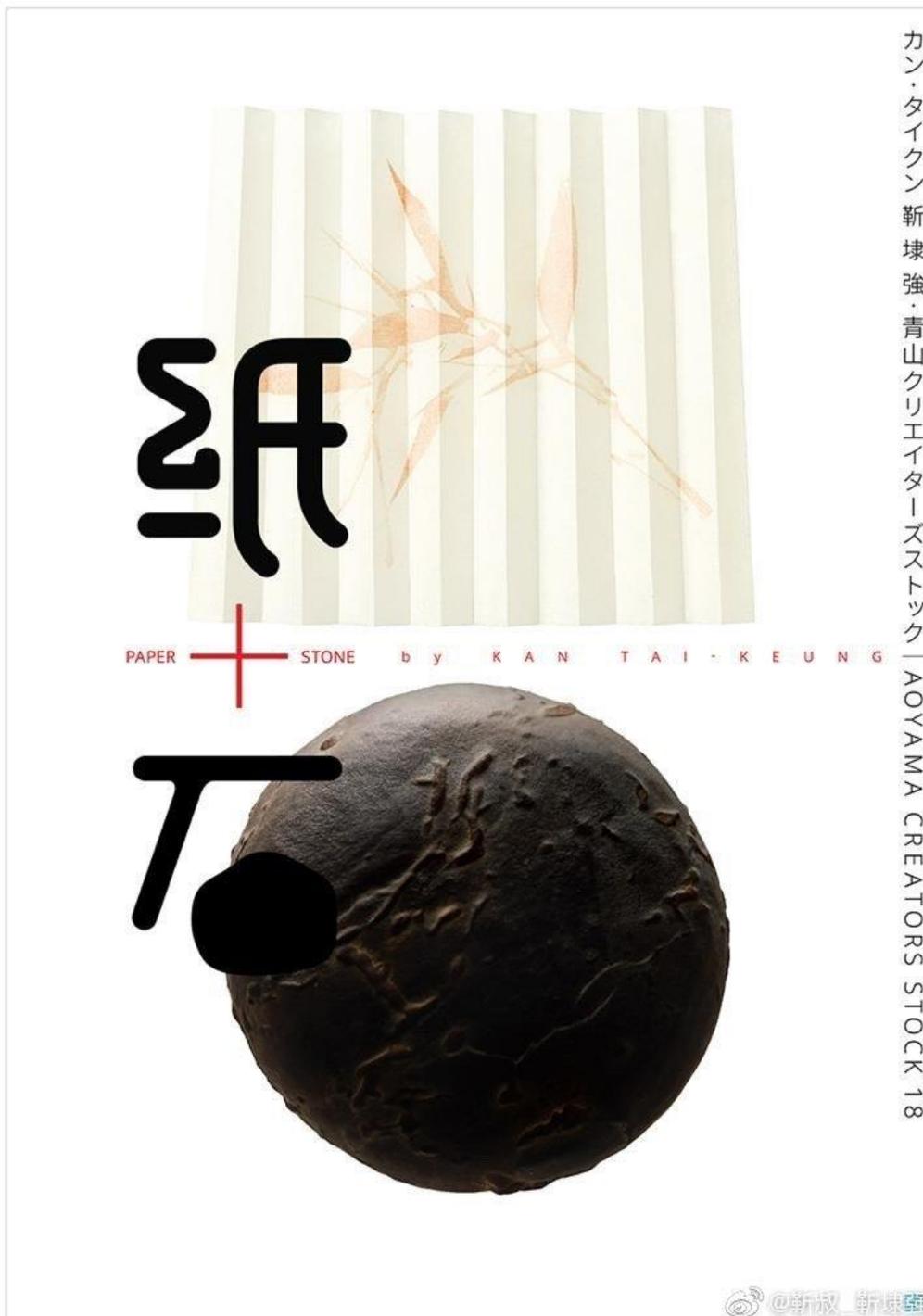


Рис. 41. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1998.

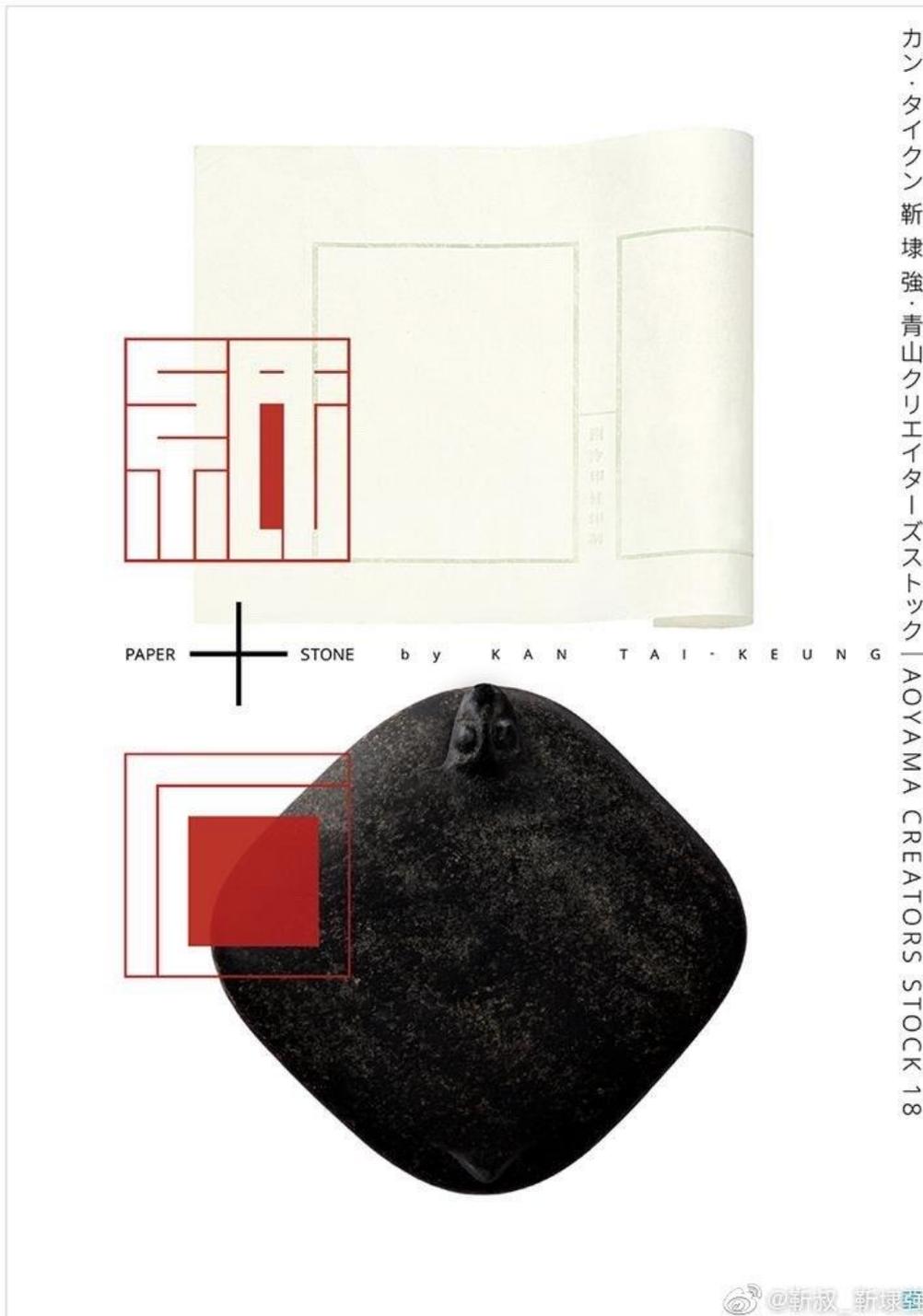


Рис. 42. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1998.



Рис. 43. Хан Цзяин. Дизайн плаката. 1998.

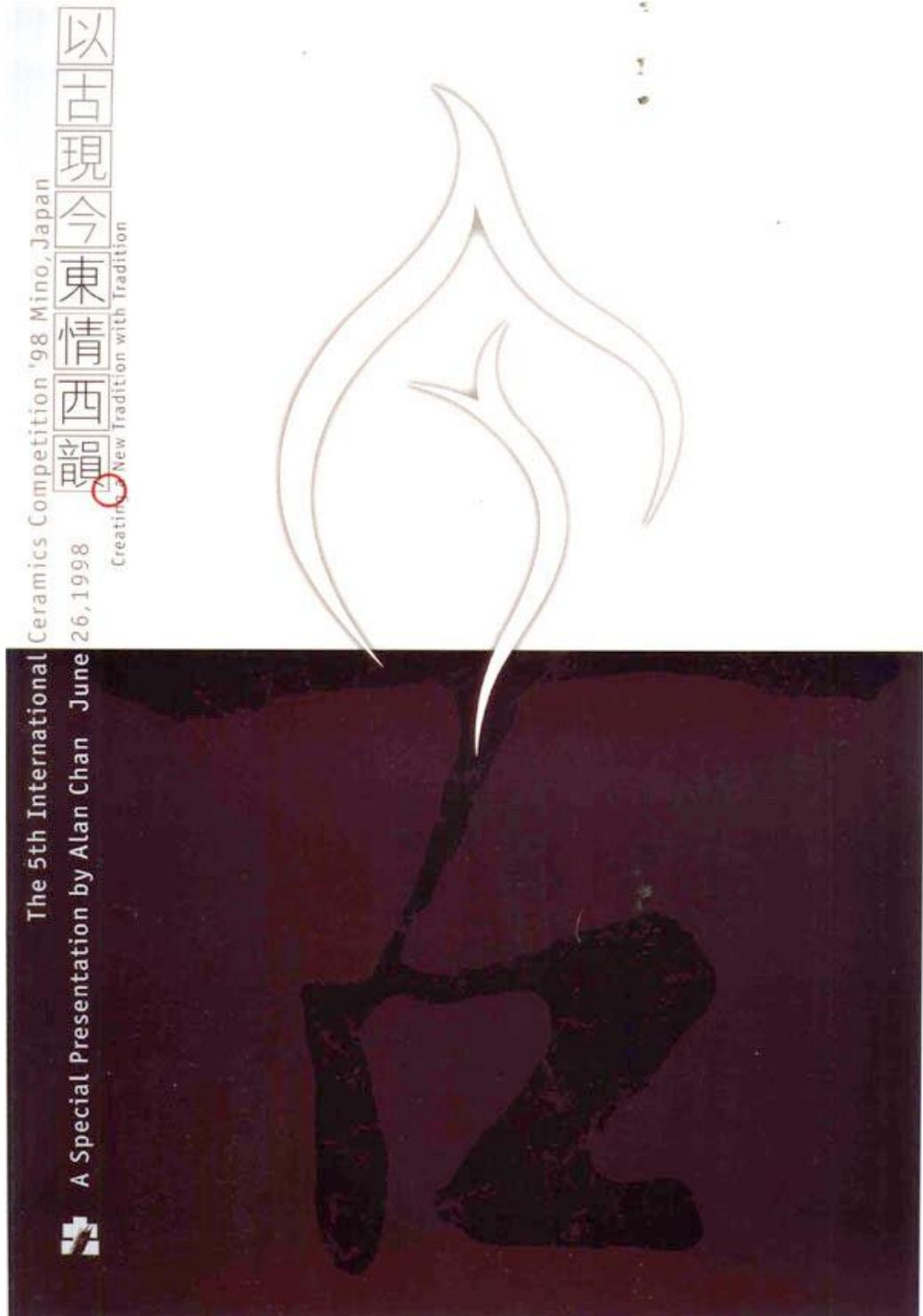


Рис. 44. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1998.



Рис. 45. Чен Юцзянь. Дизайн плаката. 1999.

为 新 球 强 设 计 奖 十 周 年 而 创 作

从 失 败 中 学 习



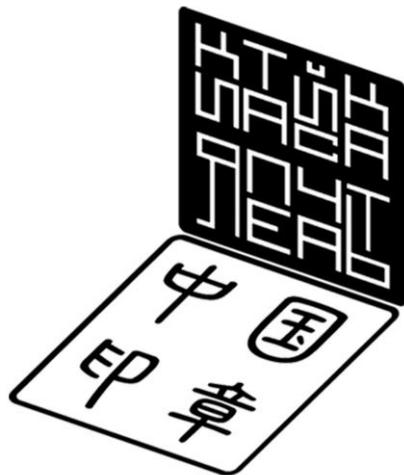
FAILURE TEACHES SUCCESS

KAN TAI-KEUNG DESIGN AWARD 1999-2009

Рис. 46. Цзинь Дайцян. Дизайн плаката. 1999.

**Итоговый проект**

## Логотип





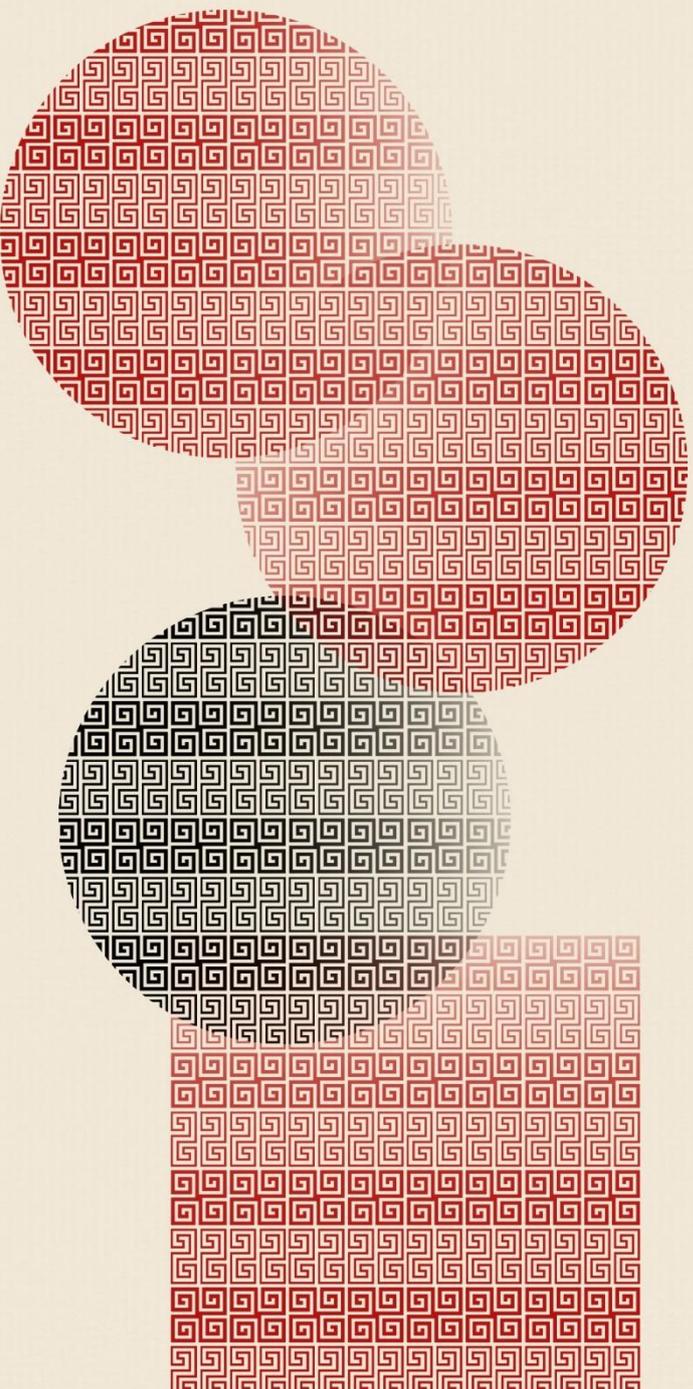
# 中国印章

Application of Chinese Seal in Graphic Design and Product Packaging

In Suzhou Museum

在平面设计及包装的应用

Explore the application of traditional Chinese art in modern design



In Suzhou Museum

Выставка Китайская резная печать

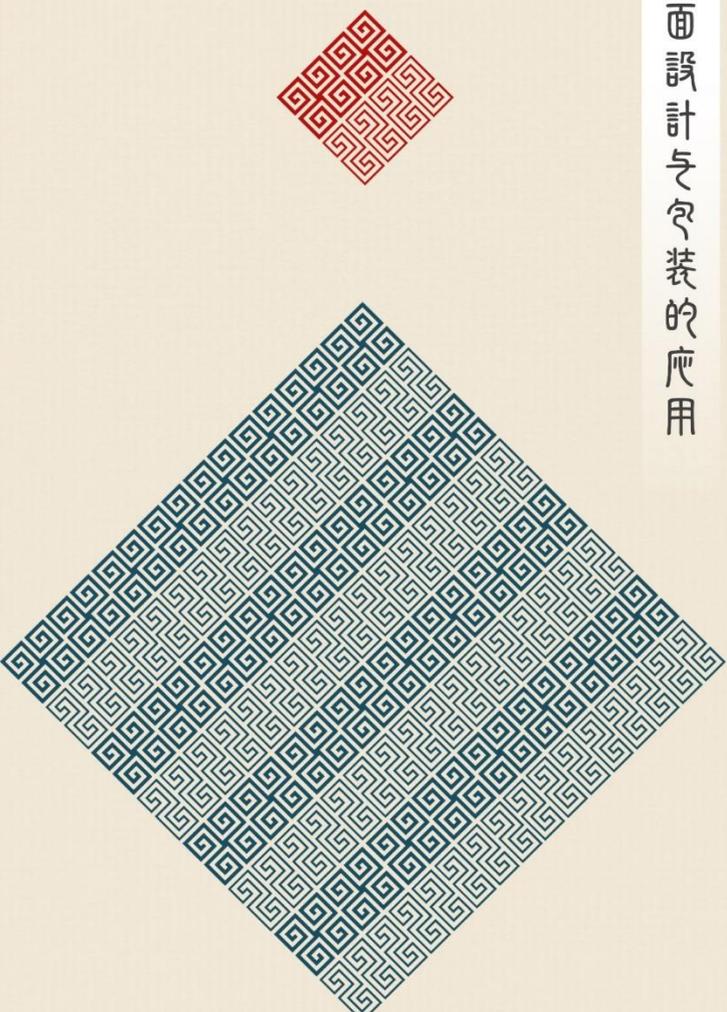
2021.6.15

в современном графическом дизайне

# 中国印章

Application of Chinese Seal in Graphic Design and Product Packaging

在平面设计与包装的应用



Explore the application of traditional Chinese art in modern design

In Suzhou Museum

2021.6.15

Выставка Китайская резная печать

в современном графическом дизайне

In Suzhou Museum  
2021.6.15

Application of Chinese Seal in Graphic

Design and Product Packaging

Выставка Китайская резная печать

в современном графическом дизайне

在平面设计之包装的应用

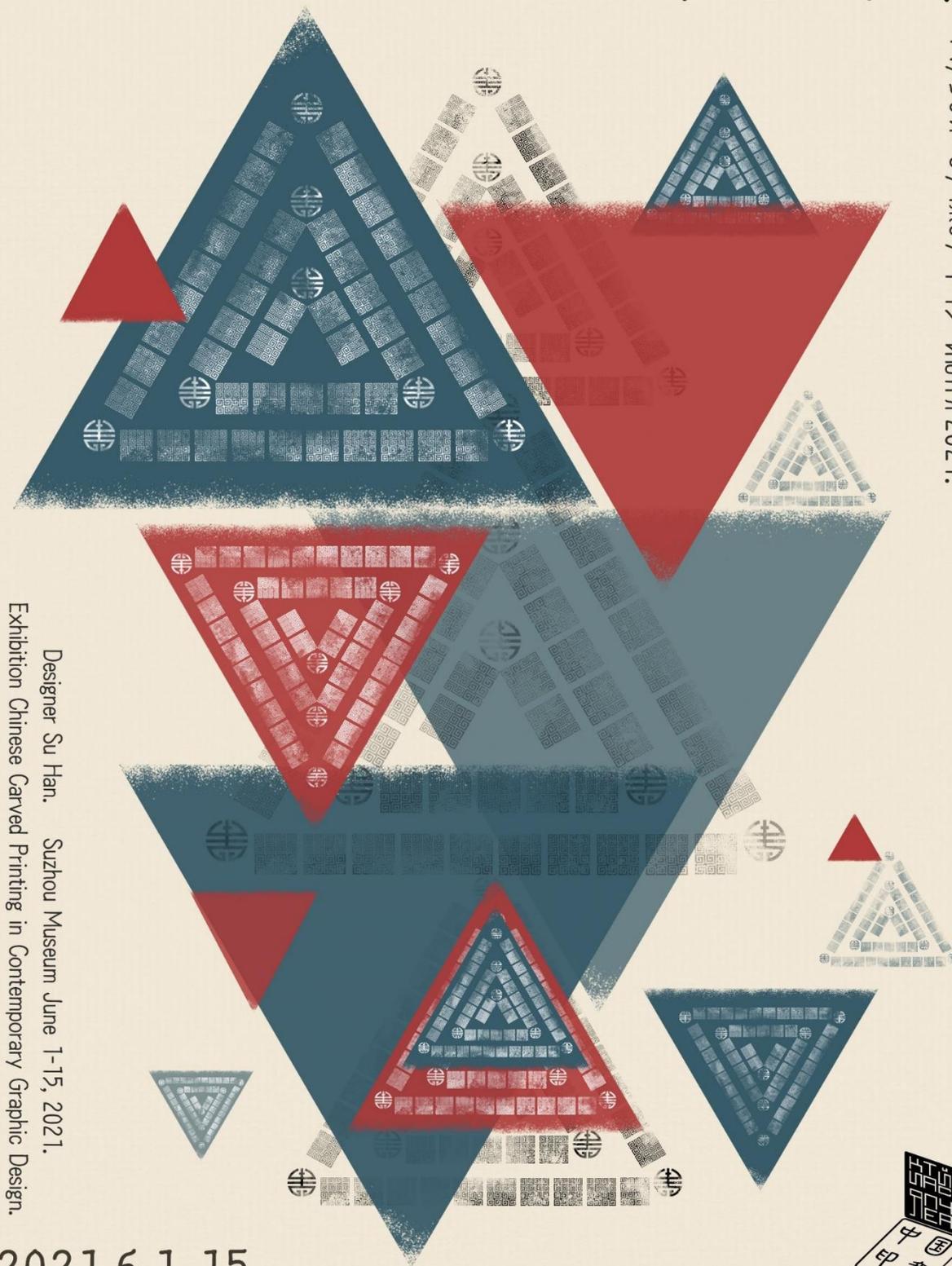
中国印章



Выставка Китайская резная печать  
в современном графическом дизайне

中国印章

Музей Сучжоу 1-15 июня 2021.

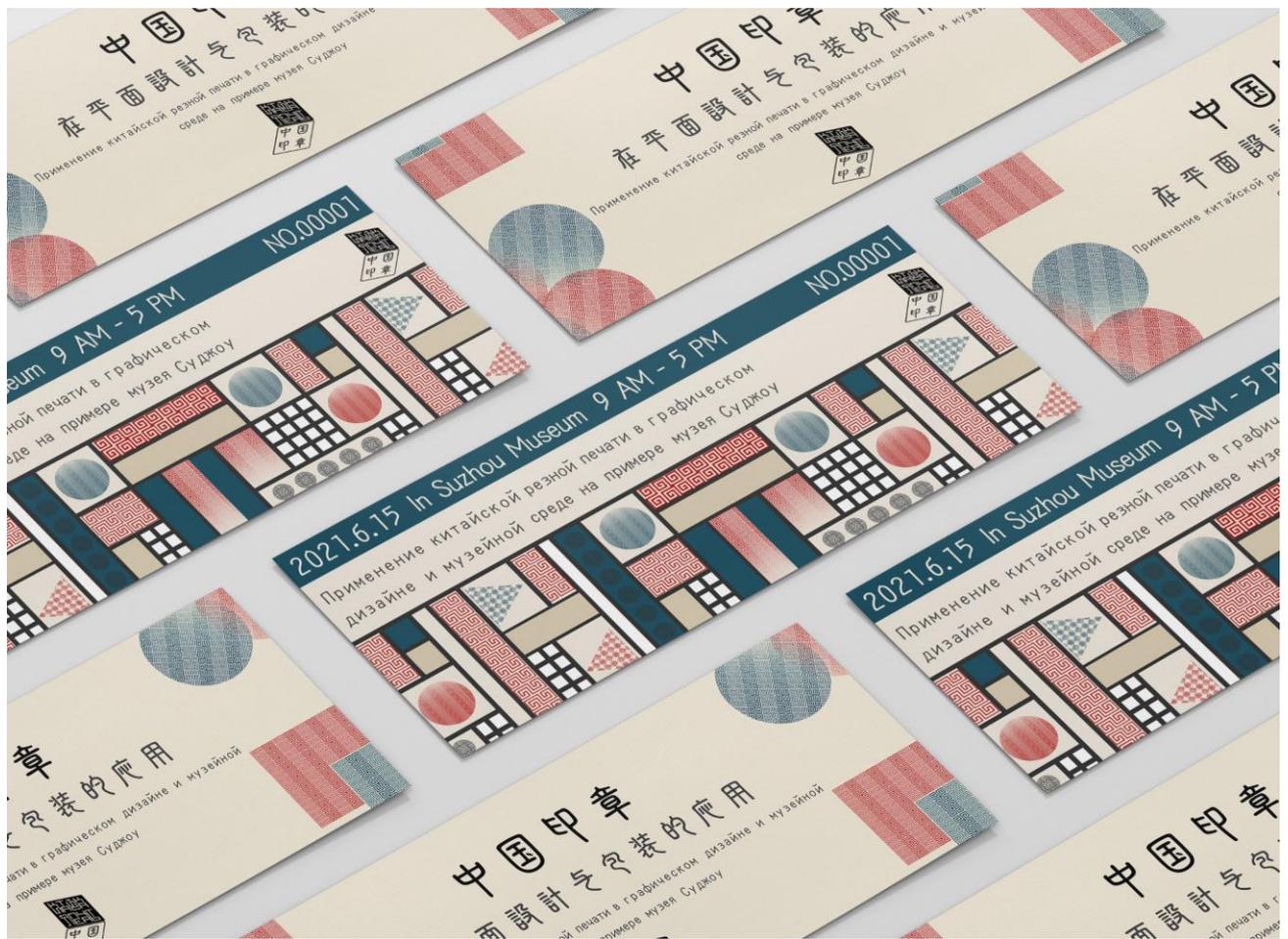


Designer Su Han. Suzhou Museum June 1-15, 2021.  
Exhibition Chinese Carved Printing in Contemporary Graphic Design.

2021.6.1-15



## Приглашения



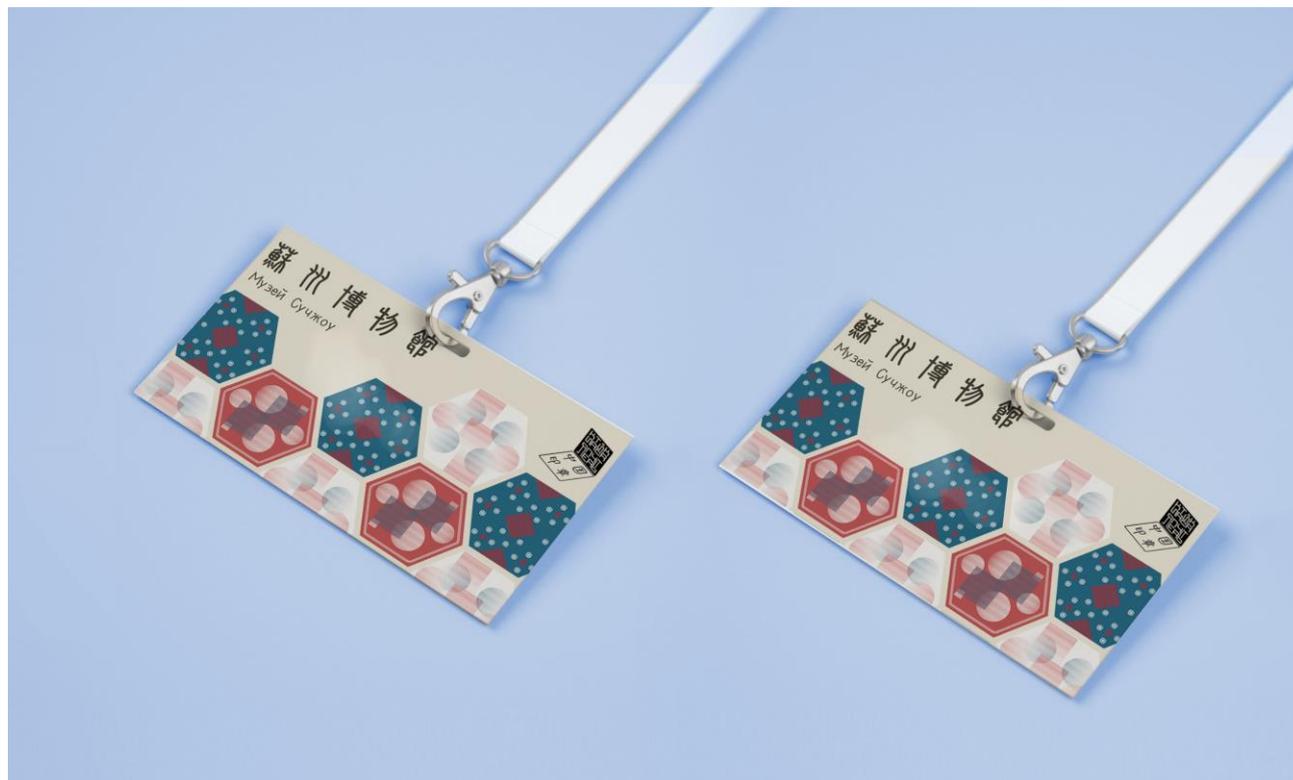
# Буклет



## Визитные карточки



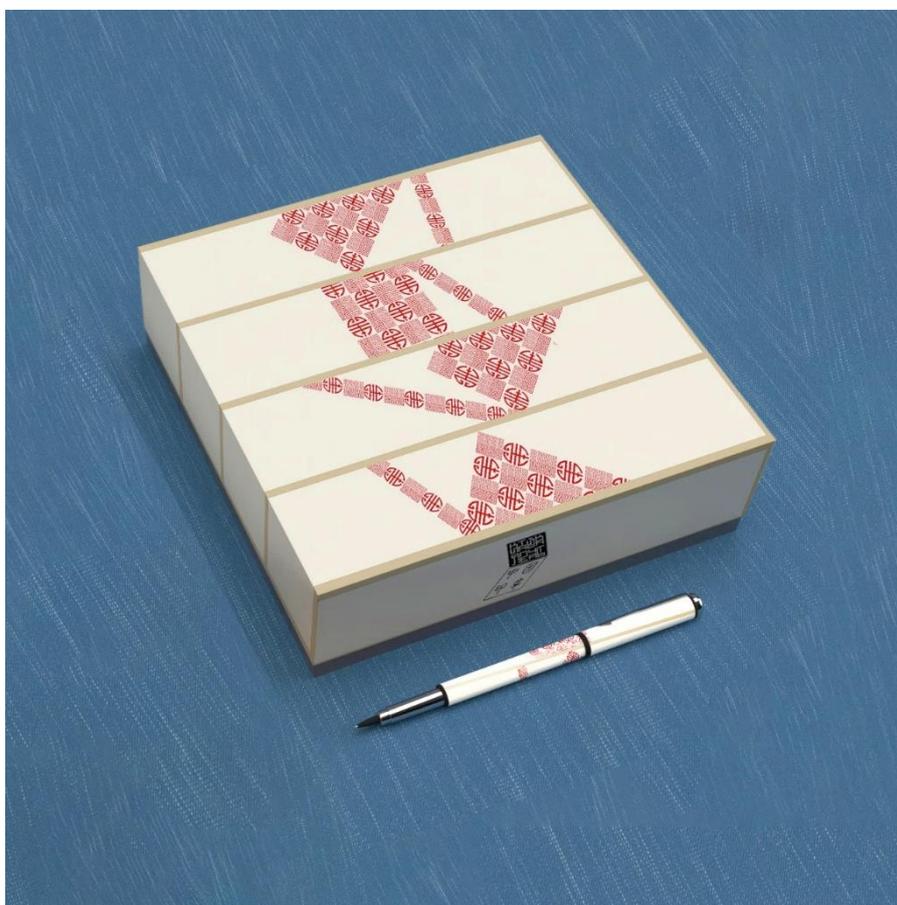
## Бейджи



## Бумажные пакеты и тканевые пакеты



## Упаковка для канцелярских товаров



## Упаковка



# Ноутбук



## Чехлы для телефонов



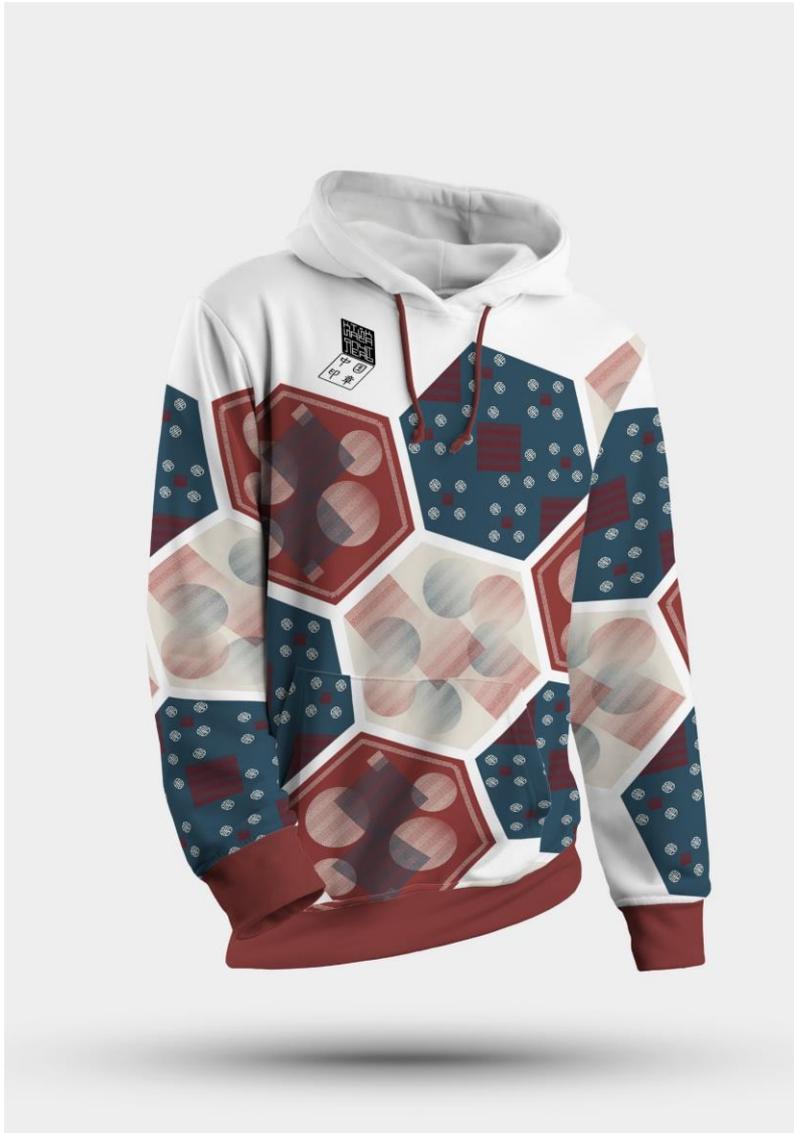
## Брелок



## Чашка для воды



## Толстовка с капюшоном и шарф



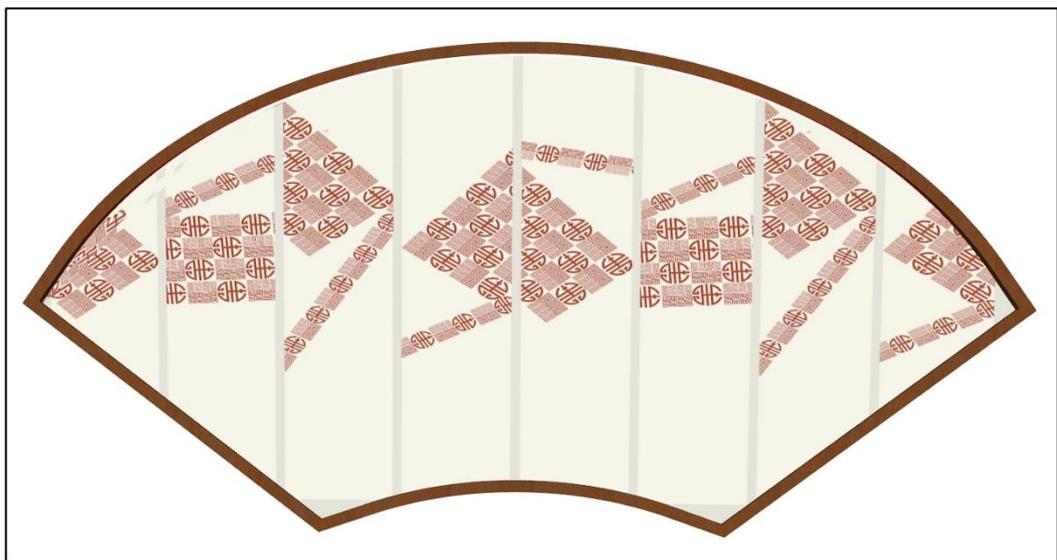
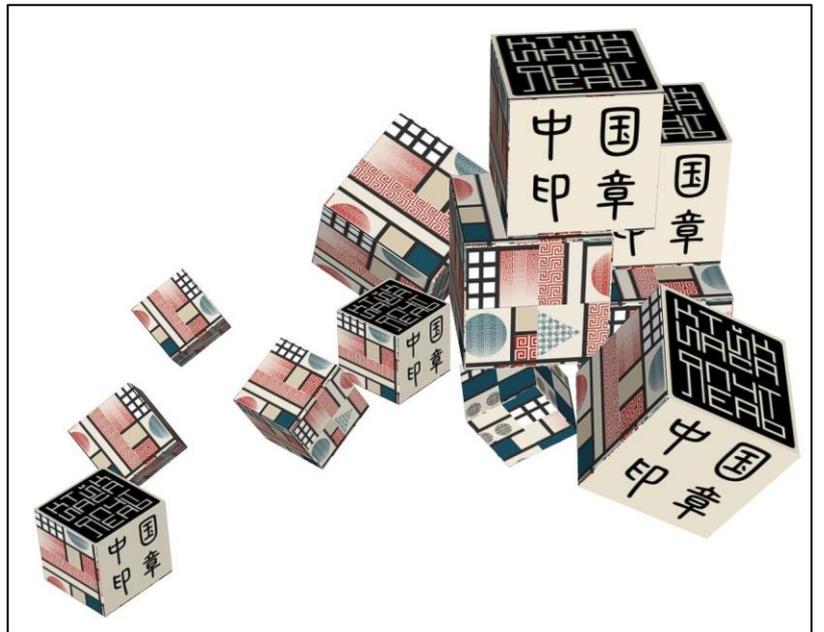
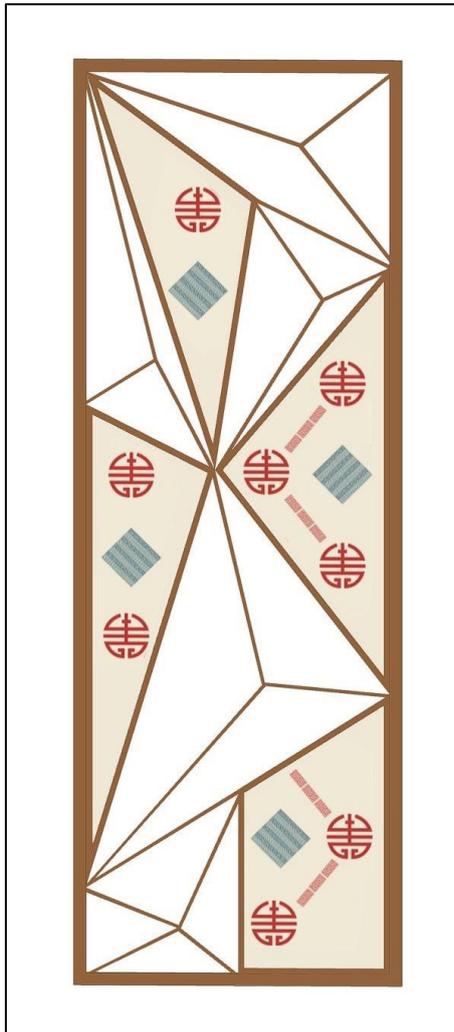
## Подушка



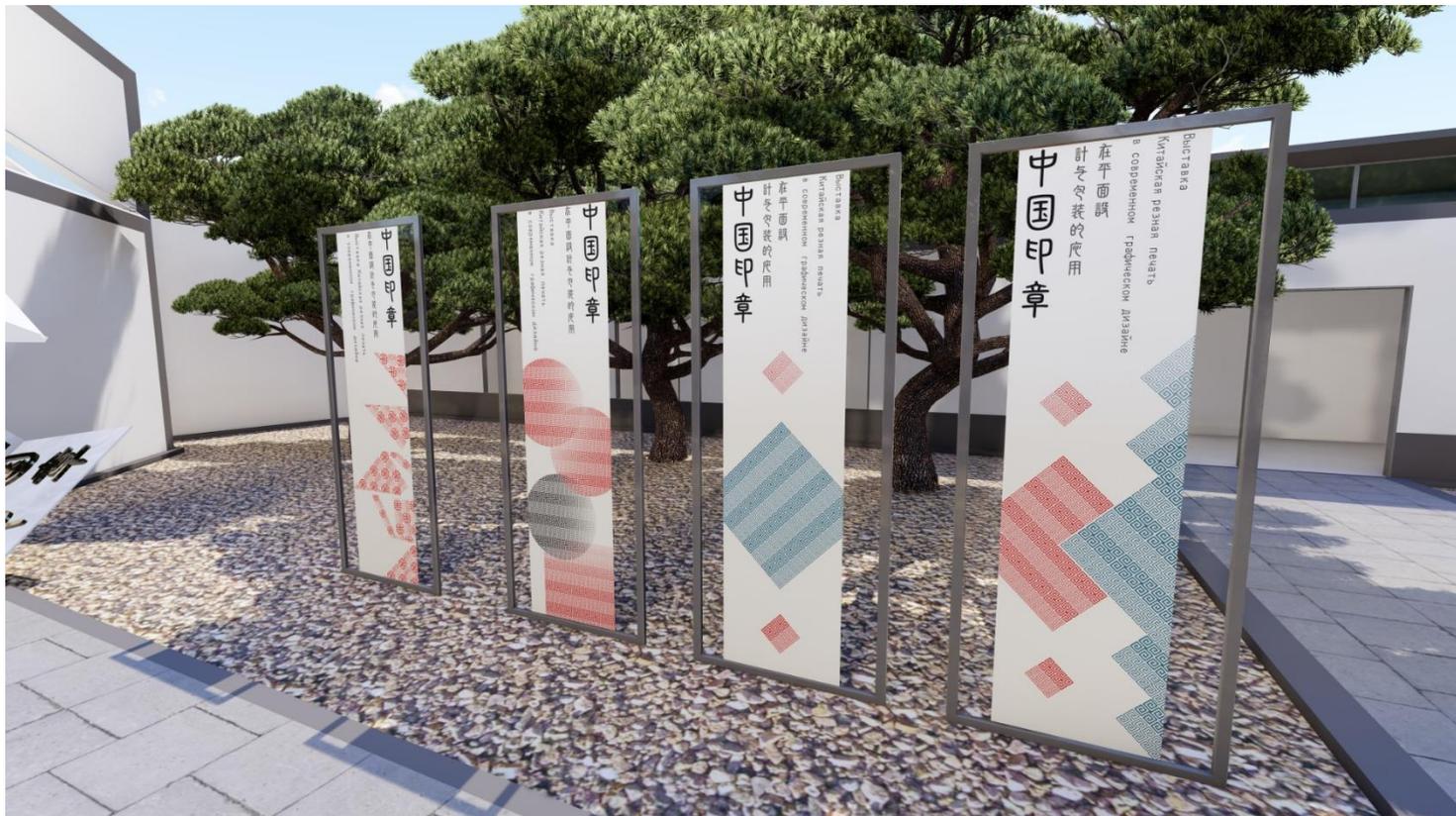
Beep



Арт-объекты



## Модель музея с внедрением плакатов



## Модель музея с внедрением плакатов



## Анимация

