

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Янь Сыцзя

Комплексное графическое сопровождение продвижение китайского фарфора.

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:

Ст. преподаватель кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Лапутенко Юлия Валерьевна

Санкт-Петербург

2022

Оглавление:

Введение

Глава 1. Графический дизайн и его развитие в системе искусства XX века.

1.1. Графическая система первых десятилетий XX века. Матисс и Пикассо.

1.2. Развитие дизайна в 1920-е – 1930-е годы. Стиль Арт-деко и развитие принципов современного дизайна в школе Баухаус.

1.3. Дизайн 1930-х годов и новые возможности использования фотографии в графическом дизайне.

1.4. Швейцарская школа и формирование традиции современного дизайна.

Глава 2. Основные направления и школы фарфора в Древнем Китае (2852 до н.э. – 256), в период Ранних (221 до н.э. – 23 н.э.) и Средних Империй (582 - 1234).

2.1 Фарфор: проблема идентификации и определения.

2.2. Развитие фарфора и его особенности в период Древних Империй и в эпоху династии Хань (206 до н. э. — 220 н.э.).

2.3. Особенности развития китайского фарфора в эпоху династий Суй (581—618) и Тан (618—907).

2.4. Особенности и основные виды фарфора эпохи Сун (960—1279) и поздних династий Средне-имперского периода.

Глава 3. Развитие фарфора и его основные школы в Китае в период Поздних Империй: Юань (1271—1368), Мин (1368—1644) и Цин (1644—1912).

3.1. Развитие фарфора и его особенности в период империи Юань (1271—1368).

3.2. Традиция фарфора и его основные школы в эпоху Мин (1368—1644).

3.3. Фарфор и его специфика его развития в эпоху Цин (1644—1912).

Глава 4. Описание графического проекта

Заключение

Список литературы

Приложение 1. Представление традиционного китайского фарфора в плакатной графике.

Приложение 2. Основные образцы графического дизайна XX века

Введение

Данный дипломный проект представляет собой проект графического сопровождения комплекса мероприятий, связанных с продвижением китайского фарфора. Работа состоит из двух основных частей – графического проекта и теоретической части¹, где рассмотрены базовые вопросы, связанные с развитием графического дизайна и искусства изготовления фарфора².

Обращаясь к проекту, связанному с продвижением китайского фарфора, мы считаем необходимым сфокусировать внимание на двух основных моментах. Первое – развитие художественной системы и графического дизайна XX века³. Мы полагаем, что изучение истории графического дизайна XX века и принципов его развития⁴ позволит сформировать устойчивый графический проект. Второе – в рамках теоретического исследования мы рассматриваем основные этапы и направления развития традиции китайского фарфора⁵. Мы исходим из предположения, что работа с графическим проектом требует последовательного

¹ Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

² 詹颖. 邛窑器物设计的审美文化[M].中国轻工业出版社.2019. [Чжань И. Эстетическая культура дизайна артефактов печей Цюнь . Издательство легкой промышленности Китая. 2019.]

³ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁴ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012; Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005; Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc,1983.

⁵ 黄康明,黄清华. 中国《陶记》研究[M].江西美术出版社.2020. [Хуан К., Хуан Ц. Исследование китайского "Таоцзи" . Издательство изобразительного искусства Цзянси.2020.]

знания материала. Поэтому одной из центральных тем данной работы является изучение истории китайского фарфора.

Работа состоит из двух частей. Прежде всего – это графический проект, посвященный продвижению китайского фарфора. Другой важный блок – это исследовательский проект, связанный с изучением используемого графического материала. Таким материалом в данной работе является графическая система XX века, а также китайский фарфор, история его возникновения и развитие.

Исходя из обозначенной темы и проблематики, мы можем определить перечень **целей и задач** данной работы. **Целью** данного проекта является создание графического проекта, посвященного продвижению китайского фарфора. Целью исследовательского проекта является изучение графического дизайна XX века, а также основных направлений и школ китайского фарфора.

В рамках данного исследования могут быть обозначены следующие **задачи**:

- Изучение графической системы и графического опыта XX века.
- Изучение основных художественных течений XX века.
- Изучение основных направлений и школ графического дизайна XX века.
- Изучение художественных особенностей китайского фарфора.
- Изучение основных направлений и школ фарфора в Китае.

Предмет исследования. Предметом исследования данной работы является художественная традиция китайского фарфора, а также особенности основных направлений графического дизайна XX века.

Методика исследования. Данное исследование построено на систематическом исследовании выбранного материала. Работа использует такие методологические принципы как изучение литературы и основных исследовательских концепций, связанных с представлением обозначенной темы. Также методологическая программа данного исследования предполагает сбор фактического материала, посвященного проблемам развития традиции китайского фарфора и графики XX века⁶.

⁶ 徐恒醇.设计美学[M]. 清华大学出版社, 2006 [Сюй Х. Эстетика дизайна. Издательство университета Цинхуа, 2006]

Актуальность исследования. На протяжении второй половины XX века история и специфика развития китайского фарфора привлекала последовательное внимание исследователей⁷. Китайский фарфор входит в коллекции крупнейших музеев мира⁸. Китайский фарфор, его специфика и связь с актуальными художественными течениями является одним из важнейших направлений современных академических исследований в данной области⁹. Данная работа, посвященная изучению китайского фарфора, является частью этого систематического научного интереса и поддерживает исследования, связанные с художественной спецификой и историей китайского фарфора¹⁰.

Новизна исследования. Особенность данной работы – соединение теоретического и прикладного формата. Материал данного исследования, связанного с фарфором, является основой практического проекта. Исследование рассматривает традиционный китайский фарфор как возможную художественную основу для графического дизайна.

Возможность практического применения. Теоретический и графический материал, представленный в данной работе, может быть использован для подготовки исследовательских и презентационных проектов, связанных с изучением или представлением китайского фарфора. Элементы графического проекта могут быть применены для подготовки экспозиционных проектов и публикаций, связанных с китайским фарфором. Разработки, осуществленные в

⁷ Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996; Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996; Bushell S. Chinese Pottery and Porcelain. London: Oxford University Press, 1977.

⁸ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991; Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996; Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁹ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

¹⁰ 郑岩.年方六千: 文物的故事[M].中信出版社.2019.[Чжэн Я. Площадь шести тысяч лет: история культурной реликвии. СИТИК Пресс. 2019.]

рамках данного проекта, могут быть также использованы при подготовке музейных проектов и промышленных выставок.

Описание проекта. Проект состоит из двух частей – практической и теоретической. Практическая часть проекта представляет собой проект визуального сопровождения графических мероприятий, связанных с представлением китайского фарфора. Теоретический раздел – это исследование, сосредоточенное на двух основных темах: художественные особенности китайского фарфора¹¹ и развитие системы графического дизайна XX века¹².

Общее содержание работы. Исследовательский проект данной работы состоит из Введения, четырех глав и Заключения.

В **первой главе** рассмотрены вопросы, связанные с развитием графического дизайна XX века. Первые годы XX столетия стали временем принципиальных изменений в искусстве, продемонстрировав радикальное изменение всей визуальной программы¹³. Новый характер общественного устройства и сильно изменившейся образ жизни требовали радикальных изменений – в том числе, в сфере искусства. Изменения в художественной сфере начались еще в XIX столетии, сначала в живописи художников-импрессионистов¹⁴, а затем – в кругу постимпрессионистов.

Новизна искусства начала XX века отражала многие факторы – в том числе, изменение ритма жизни. Движение, скорость, индустриальный транспорт стали важными темами искусства в начале XX века. Эти образы стали важными

¹¹ 杨景萱. 中国瓷器纪录片的创作特点研究[D].河北大学.2020.[Ян Ц. Исследование творческих характеристик документальных фильмов о китайском фарфоре . Хэбэйский университет. 2020.]

¹² 王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна . Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002.]

¹³ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.

¹⁴ Ревалд Д. История импрессионизма. М: Республика, 1994.

направлениями для таких художественных движений как фовизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм и других художественных течений начала XX века¹⁵.

Одним из наиболее заметных направлений в искусстве первых лет XX века можно считать фовизм. Он в значительной степени сформировал изобразительную основу многих более поздних художественных течений XX века. Принципиальное воздействие на развитие искусства и графики XX века оказали также принципы кубизма. В его основе – стремление художника разложить трехмерный объект на геометрические элементы¹⁶. Эти идеи и концепции были принципиально важны для развития искусства. Понимание того, что живопись и графика не являются механическим копированием окружающего мира, имело принципиальное значение для развития искусства XX века¹⁷. Эти новые принципы обозначили радикальный сдвиг в понимании искусства и были положены в основу многих концепций графического дизайна XX века¹⁸.

Важным направлением в искусстве и дизайне 1920-х – 1930-х годов называют стиль Арт-деко¹⁹. Основные элементы и принципы этого стиля, как полагают, сформировались незадолго до Первой мировой войны. Тем не менее, формирование ключевых идей этого стиля связывают с 1920-ми годами и, в частности, -- с Международной выставкой современного декоративного и промышленного искусства (*Arts Décoratifs*, от *Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes*), которая проходила в Париже в 1925 году²⁰.

Одна из характерных особенностей Арт-деко – сочетание роскошных дорогих материалов и современного стиля. Арт-деко одновременно олицетворяет

¹⁵ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.

¹⁶ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.

¹⁷ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2005.

¹⁸ 赵燕.视觉传达设计概论纲要[J];包装世界, 1996. [Чжао Я. Краткое описание введения в дизайн визуальных коммуникаций ; Упаковочный мир, 1996]

¹⁹ Duncan A. *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. New York: Abrams, 2009.

²⁰ Charles V. *Art Déco*. New York: Parkstone International, 2013.

интерес общества к роскоши и веру в социальный и технический прогресс. Этот стиль подразумевал не только использование установленных художественных приемов, но и мог быть определен как стиль жизни²¹. Движение Арт-деко – важное явление как в предметном, так и в графическом дизайне²². Плакатная графика этого периода использовала приемы предыдущих десятилетий – в частности, ту реформу искусства, которая была проведена в первые годы XX века.

Одной из наиболее заметных школ, связанных с развитием и распространением дизайна, можно считать школу Баухаус. Она была основана в Германии в 1919 году и сегодня рассматривается как важнейший источник формирования базовых школ и идей дизайна на протяжении всего прошлого столетия²³. Баухаус стал результатом слияния Веймарской школы искусств и ремесел с Веймарской академией художеств. Фундамент соединения творческих ремесел и индустриального мира в Германии был заложен еще известным архитектором и дизайнером Питером Беренсом и Немецким Веркбундом.

На протяжении недолгого существования школы Баухаус совершил настоящую революцию в искусстве и дизайне. Деятельность Баухауса повлияла на все виды проектирования: от конструирования мебели до графического дизайна и разработки шрифтов²⁴. Баухаус был первой школой, которая рассматривала графический дизайн как самостоятельную дисциплину. Многие

²¹ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York: Abrams, 2009.

²² 朱锴.现代平面设计巨匠田中-光的设计世界[M].北京:中国青年出版社, 1998. [Чжу Э. Современный мастер графического дизайна Танака-Дизайн Мир Света . Пекин: Китайское молодежное издательство, 1998.]

²³ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

²⁴ 王小侨.包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

идеи Баухауса были поддержаны и получили дальнейшее развитие в современном дизайне – в частности, в рамках системы Flat Design²⁵.

В 1930-е годы мир столкнулся с реалиями Великой депрессии, с новой сложной ситуацией в экономической и политической жизни. Эта новая ситуация требовала новых методов ее отображения в искусстве, визуальных практиках и предметах дизайна²⁶. Помимо новых графических методов, важным способом поддержки и отражения новой системы стала фотография. В 1930 г. Ханнес Мейер на страницах журнала «Das Werk» высказал мнение о том, что новая реальность может быть адекватно запечатлена только на фотографии²⁷. Использование фотографии стало общей традицией в плакатной графике 1930-х годов. Одними из первых фотографию в плакате начали использовать представители русского конструктивизма. В 1930-е годы фотография в графическом дизайне прочно заняла свои позиции повсеместно²⁸. Применение фотографии в рекламной и коммерческой графике стало привычным и было использовано в разных жанрах графического дизайна.

Возникновение Швейцарской школы графического дизайна связывают с периодом 1950-х – 1960-х гг. и соотносят с Интернациональным типографическим стилем²⁹. Основой Швейцарского стиля стали графические методы, сформированные школой Баухаус, идеи русского Конструктивизма, а также разработки Новой типографики, обозначенные немецким графическим дизайнером Яном Чихольдом³⁰. Эти концепции были положены в основу новой

²⁵ Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.

²⁶ 王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна . Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002.]

²⁷ Siebenbrodt M. Bauhaus Weimar, Designs for the Future; Bauhaus Weimar, Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.

²⁸ 赵嘉.一本摄影书[M].电子工业出版社.2012.[Чжао Ц. Книга о фотографии. Издательство электронной промышленности. 2012.]

²⁹ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Stile. London: Laurence King Publishing Ltd., 2006.

³⁰ Tschichold J. Die neue Typographie. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928.

графической системы, возникшей в Швейцарии и достаточно быстро получившей массовое распространение в странах Западной Европы и США.

Швейцарская графика и швейцарский стиль оказали заметное влияние на развитие графического дизайна последующих десятилетий³¹. Принято считать, что многие элементы и решения компьютерного дизайна были сформированы под влиянием Швейцарской графической школы. В частности, полагают, что многие графические решения, связанные с идеями Flat Design, были сформированы под влиянием таких направлений как русский конструктивизм, школа Баухаус и Швейцарская школа графического дизайна³².

Вторая и третья глава данного исследования посвящены исследованию специфики традиционного китайского фарфора. Этот материал рассмотрен в его исторической динамике. Развития керамики в Китае связывают с додинастическим периодом³³. Первые образцы керамического производства относят к началу эпохи неолита, так называемого «нового каменного века»³⁴.

В специальной литературе существуют серьезные разночтения в понимании того, что именно следует считать фарфором. Некоторые исследователи полагают, что «фарфор» – это собирательный термин, исключаящий всю керамическую посуду, вне зависимости от того, из каких ингредиентов она изготовлена³⁵. В Китае к фарфору относят две категории керамики: керамику с обжигом при высоких температурах и керамику с обжигом при низких температурах.

В определении китайского фарфора существует принципиальная разница между северным и южным Китаем. В геологическом плане, север и юг

³¹ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

³² Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.

³³ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982.]

³⁴ 朱琰撰,傅振伦.陶说.轻工业出版社.1984.[Чжу Я., Фу Ч.Изречения Дао. Издательство легкой промышленности. 1984.]

³⁵ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics,1988.

представляют собой две разные территории. Геологические и природные различия севера и юга привели к различию в сырьевых ресурсах и материалах. В частности, на севере нет так называемого «фарфорового камня», который необходим для создания фарфора в его классическом понимании³⁶.

Согласно археологическим данным, печи для обжига керамики, способные поддерживать температуру около 1000 градусов, существовали в Китае уже около 2000 года до н.э. Примерно к 200 году могли появиться печи, способные поддерживать температуру около 1300 градусов³⁷. Это создало предпосылки и технические условия для изготовления фарфора³⁸.

Наиболее ранние объекты, которые исследователи определяют как фарфор, хронологически относятся к эпохе династии Хань (206 до н. э. – 220). Искусство изготовления фарфора развивалось как в художественном плане, так и в технологическом отношении. Образцы керамики эпохи Хань известны по археологическим исследованиям. Изучение фрагментов керамики этого периода позволяет предположить, что температура обжига этих изделий колебалась от 1260 до 1300 градусов. Посуда эпохи Хань часто покрывалась глазурью. Эта глазурь, как правило, была зеленого цвета. Эту глазурь, как полагают, использовали только для декоративной посуды, но не для изготовления посуды, которая использовалась для приготовления пищи, поскольку такая глазурь содержала свинец и была токсичной³⁹.

В эпохи Суй и Тан в развитии фарфора были продолжены те направления, которые были обозначены в период Хань. В частности, в периоды Суй и Тан получило свое развитие искусство фарфора. В эти исторические периоды в Китае производился широкий ассортимент керамических изделий с обжигом как при высоких, так и при низких температурах. В эпоху династии Суй широкое

³⁶ Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.

³⁷ 冯先铭.中国陶瓷.上海古籍出版社.1994.[Фэн С.Китайская керамика. Шанхайское издательство древних книг. 1994.]

³⁸ Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

³⁹ 冯先铭.中国陶瓷.上海古籍出版社.1994.[Фэн С.Китайская керамика. Шанхайское издательство древних книг. 1994.]

распространение получили новые техники⁴⁰. В частности – «санкаи» – техника трехцветной эмали, которая появилась и начала свое развитие еще в эпоху династии Хань⁴¹.

Многие техники были возрождены в эпоху Тан и получили дальнейшее развитие в более поздние периоды. Интересный образец керамики династии Тан – погребальные фигурки, которые производились из фарфора⁴². Эти фигуры изображали людей и животных – они должны были сопровождать своих владельцев в загробном мире. Погребальные фигуры эпохи Тан – один из важнейших ранних памятников фарфора и керамики⁴³. Фигуры также были покрыты трехцветной лазурью в технике санкаи – это способствовало их хорошей сохранности в течении более долгого времени.

В эпоху Тан распространение получает техника Юэ. Это специальный тип керамики, покрытой глазурью. Иногда этот тип керамики называют «зеленым фарфором», хотя по европейской классификации он не определяется как фарфор. Объекты этого типа не всегда бывают исключительно зелеными и часто приобретают и другие цвета и оттенки. Тем не менее, большинство изделий Юэ – зелено-серо-голубой цветовой гаммы⁴⁴.

Другим типом керамики эпохи Тан был фарфор Синь⁴⁵. Это белый полупрозрачный фарфор, который производился в провинции Хэбэй на севере Китая. Фарфор Синь обжигался при очень высоких температурах, которые

⁴⁰ 黄康明,黄清华. 中国《陶记》研究[M].江西美术出版社.2020. [Хуан К., Хуан Ц. Исследование китайского "Таоцзи" .Издательство изобразительного искусства Цзянси.2020.]

⁴¹ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

⁴² Howard M., Falco A. Chinese Sculpture. Yale University Press, 2006.

⁴³ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁴⁴ 黄康明,黄清华. 中国《陶记》研究[M].江西美术出版社.2020. [Хуан К., Хуан Ц. Исследование китайского "Таоцзи" .Издательство изобразительного искусства Цзянси.2020.]

⁴⁵ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

соответствуют принятым сегодня определениям для технологии изготовления фарфора. Поэтому керамику типа Синь, появившуюся в эпоху династии Тан, можно считать первым в мире фарфором современного типа⁴⁶.

В период Сун развитие искусства фарфора было продолжено. Фарфор этого периода и связанные с ним формы приобрели огромное значение для развития и совершенствования искусства фарфорового производства более поздних империй⁴⁷. Фарфор периода Сун стал одним из главных образцов для фарфорового производства последующих эпох.

В эпоху Сун складывается особый регламент фарфорового производства. В частности, возникает понятие «Пять великих печей» -- это пять самых известных и престижных производств китайского фарфора в период Сун. К этому перечню относят изделия Джун, Гуань, Динг, Ге и Ру (или Жу)⁴⁸. Эти «Пять великих печей» считались наиболее важными производствами. Некоторые из них (например, Ру и Гуань) производили посуду для императорского двора⁴⁹.

Ру (или Жу) – один из наиболее редких видов фарфора⁵⁰. В настоящий момент в мире сохранилось менее 100 готовых изделий этого производства. Фарфор Жу Яо производился для императорского двора в течении короткого периода около 1100 года. Большинство изделий этого типа имеет характерную серо-голубую глазурь, хотя ее оттенки менялись до зеленоватых оттенков или цвета морской волны⁵¹.

⁴⁶ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河北卷.紫禁城出版社.2006.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древних китайских печей из Дворцового музея - том Хэбэй. Издательство Запретного города. 2006.]

⁴⁷ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁴⁸ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

⁴⁹ 耿宝昌.故宫博物院藏文物珍品全集.商务印书馆. 2000.[Гэн Б. Полное собрание культурных реликвий Дворцового музея. Коммерческая пресса. 2000.]

⁵⁰ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁵¹ Bushell S. Chinese Pottery and Porcelain. London: Oxford University Press, 1977.

Керамика Джун производилась на протяжении долгого периода. Ее изготовление началось еще в эпоху Сун и продолжалось на протяжении последующих династий – вплоть до периода Мин⁵². Многие товары этого типа были созданы для массового рынка, но некоторые образцы создавались по специальному императорскому заказу.

Гуань – особый тип глазированной керамики⁵³. Главный декоративный элемент керамики этого типа – это потрескавшаяся эмаль⁵⁴. За счет этого возникал специфический эффект случайного рисунка. Полагают, что изначально этот эффект возник непреднамеренно, но в фарфоре Гуань этот прием стал воспроизводиться специально. Керамика Гуань считается одним из самых необычных типов керамики того времени.

Фарфор Дин изготавливался в префектуре Динчжоу в провинции Хэбэй на севере Китая. Полагают, что фарфор этого типа производился начиная с эпохи Тан до периода Юань⁵⁵. Наиболее яркий и выразительный период в истории этой керамики пришелся на XI век. Считается, что печи, производившие эту посуду, непрерывно работали с VIII по XIV столетия⁵⁶.

Фарфор Ге (или Ко) – тип китайской керамики серо-голубых или зеленоватых оттенков. Фарфор Ге, который относили к «Пяти великим школам керамики», сегодня считается одной из наиболее загадочных традиций китайского фарфора⁵⁷. Узнаваемая черта фарфора Ге – заметные трещины на эмали. В отличие от Гуань, в фарфоре Ге часто используется эффект двойных трещин – этот признак считается отличительной характеристикой для посуды Ге.

⁵² Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁵³ 朱琰撰, 傅振伦. 陶说. 轻工业出版社. 1984. [Чжу Я., Фу Ч. Изречения Дао. Издательство легкой промышленности. 1984.]

⁵⁴ 王清丽. 瓷上璀璨[M]. 河北美术出版社. 2020. [Ван Ц. Блеск на фарфоре. Хэбэйское художественное издательство. 2020.]

⁵⁵ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

⁵⁶ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁵⁷ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

Поздние империи этого периода – Ляо, Ся и Цзинь – были основаны кочевыми народами. Их привычки и вкусы повлияли на производство керамики. В эти периоды, как правило, производили керамику, обожженную на высоком огне, поскольку это было дешевле. В эти периоды особым интересом пользовалась более простая керамика с яркой глазурью⁵⁸.

Развитие фарфора в период ранних династий оказало принципиальное влияние на формирование более поздних школ. В период империй Хань, Тан и Сун были обозначены основные принципы и каноны⁵⁹, которые сделали возможным развитие фарфора более поздних исторических периодов. Фарфор ранних империй обозначил основное деление на северную и южную традиции и сформировал главные направления и основные школы в развитии фарфора⁶⁰.

Время с 1271 по 1368 год в истории Китая носит название империи Юань⁶¹, этот период связан с монгольским завоеванием. Как и многие другие искусства, фарфор и керамика в этот период испытали сильное влияние исламского мира. В искусстве изготовления фарфора это было связано с появлением особого приема: синей подглазурной росписи по белому фону. Это нововведение стало наиболее заметным художественным и техническим приемом того времени. Представления о хорошем вкусе в этот период были связаны с монохромной керамикой – прежде всего, серо-голубых и зеленоватых оттенков⁶². В традиционном китайском

⁵⁸ 王清丽. 瓷上璀璨[M].河北美术出版社. 2020.[Ван Ц. Блеск на фарфоре.Хэбэйское художественное издательство. 2020.]

⁵⁹ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

⁶⁰ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

⁶¹ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁶² 李松杰. 景德镇陶瓷工业文化遗产研究[M].江西美术出版社.2018.[Ли С.Исследование керамического промышленного культурного наследия в Цзиндэчжэне .Издательство изобразительного искусства Цзянси. 2018.]

фарфоре предпочтение отдавалось таким категориям как минималистическая форма и тонкий эффект глазури⁶³.

Одна из особенностей эпохи Юань – развитие торговых путей. Фарфор стало легко транспортировать в разные части страны, поэтому появилась возможность сконцентрировать производство непосредственно в тех местах, где находились необходимые для этого полезные ископаемые. В эпоху Юань значительно выросли масштабы изготовления фарфора, а само производство приобрело промышленный характер⁶⁴. Массовое производство позволило значительно реформировать отрасль, а также сделать фарфор важным предметом экспорта за пределы Китая⁶⁵.

В середине XIV века в Китае произошел ряд крупных восстаний, которые привели к свержению старой монгольской династии Юань и установлению нового правления империи Мин⁶⁶. Основная особенность традиции изготовления фарфора, связанная с культурой эпохи Мин, – это попытка обращения к образцам эпохи Сун и возрождение многих старых традиций⁶⁷.

Одной из важных разновидностей фигурного фарфора принято считать Blanc de Chine – разновидность белого фарфора, который изготавливали в провинции Фуцзянь⁶⁸. Фарфор этого типа начали производить в эпоху Мин. Его особенность – белый цвет или бледный цвет слоновой кости. Тесто, из которого изготавливали фарфор такого типа, очень пластичное. Это позволило создавать

⁶³ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета.

Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

⁶⁴ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁶⁵ 张安华. 中国传统造型艺术对外传播研究[M].南京东南大学出版社. 202009.421.[Чжан А. Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства. Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]

⁶⁶ Mote F. The Cambridge History of China. London: Cambridge University Press, 1994.

⁶⁷ 吕成龙. 中国古陶瓷款识. 紫禁城出版社. 2003. [Ли Ч. Китайская древняя керамическая маркировка. Издательство Запретного города. 2003.]

⁶⁸ Ayers J., Bingling, Y. Blanc de Chine: Divine Images in Porcelain. New York: China Institute, 2002.

из такого фарфора не только посуду, но и, например, фигурки с очень высокой степенью детализации⁶⁹.

Важным нововведением эпохи Мин стало усовершенствование кобальтового рисунка⁷⁰. Проблема синего рисунка в предыдущие периоды заключалась в том, что при обжиге он начинал течь. Добавление связующих материалов, устраняющих этот недостаток, приводили к тому, что рисунок становился более тусклым. Технология кобальтового рисунка была значительно усовершенствована в эпоху Мин⁷¹.

Одна из особенностей периода Мин в фарфоре – необычное количество инноваций и связь с внешним рынком. Еще одна важная характеристика эпохи Мин – интерес к масштабным цветным рисункам, которые покрывают всю поверхность изделий. Такие рисунки украшали вазы, блюда, чаши и другие предметы. Многие из этих приемов были унаследованы от фарфорового производства династии Юань и сложились под влиянием исламского мира⁷².

В эпоху Цин культура и искусство были подняты на новый уровень. Многие императоры и представители знати занимались искусствами: литературой, рисованием и живописью. Производство фарфора в начале правления династии Цин оказалось нарушено в результате многочисленных гражданских войн, которые предшествовали воцарению династии Цин⁷³. Центры производства оказались захвачены, печи для обжига на некоторое время были остановлены.

⁶⁹ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

⁷⁰ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁷¹ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982.]

⁷² Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁷³ 郭兴宽,王光尧.官样御瓷——故宫博物院藏清代制瓷官样与御窑瓷器.紫禁城出版社.2007.[Го С., Ван Г. Официальный фарфор и императорский фарфор в Дворцовом музее, династия Цин. Издательство Запретного города. 2007.]

Важная особенность эпохи Цин – заимствование фарфоровых рисунков из других видов искусств – в частности, каллиграфии и живописи. Живописные решения были нетипичными для фарфора⁷⁴. Но они быстро стали привычной формой. Кроме того, использование живописных элементов подчеркнуло новый статус фарфора: не просто как прикладного производства посуды, но как одного из важных видов изобразительного искусства⁷⁵.

Технические стандарты производства фарфора в этот период были исключительно велики. Украшения и декор становились все более сложными и хаотичными. Фарфор династии Цин считается одной из вершин в производстве фарфора как в художественном, так и в технологическом плане. Этот опыт положен в основу современного фарфорового производства⁷⁶.

В четвертой главе представлено подробное описание графического проекта, разработанного в рамках данной работы.

⁷⁴ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

⁷⁵ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁷⁶ 耿宝昌.故宫博物院藏清代御窑瓷器.紫禁城出版社.2005.[Гэн Б. Коллекция императорского фарфора династии Цин в Музее дворца.Издательство Запретного города. 2005.]

Глава 1. Графический дизайн и его развитие в системе искусства XX века

В данной главе будут рассмотрены вопросы, связанные с развитием графического дизайна XX века. Приступая к работе над собственным графическим проектом, нам представляется важным проследить основные этапы развития графического дизайна, рассмотреть воздействие и влияние основных его школ¹. Поэтому мы считаем необходимым начать исследование теоретических вопросов, связанных с графическим проектом, с обсуждения основных особенностей развития графического дизайна на протяжении XX века.

1.1. Графическая система первых десятилетий XX века.

Матисс и Пикассо.

Первые годы XX века стали временем принципиальных изменений в искусстве², продемонстрировав радикальное изменение всей визуальной программы³. Промышленная революция, начавшаяся еще в XVIII столетии, заметно изменила жизнь людей. В XIX веке важные изменения претерпели образ

¹ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

² 王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна . Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002.]

³ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.

и жизнь города. Города превратились в крупные промышленные агломерации. Их размеры и численность населения увеличились в 8-10 раз⁴.

Новый характер и образ жизни требовали радикальных изменений – в том числе, в сфере искусства. Изменения в художественной сфере начались еще в XIX столетии, сначала в живописи художников-импрессионистов⁵, а затем – в кругу постимпрессионистов. Такие художники как Клод Моне, Камиль Писсарро, Эдгар Дега, а позже – Жорж Сера, Поль Гоген, Винсент Ван Гог и Поль Сезанн сформировали новый вектор развития искусства и графики XX века⁶.

В своих работах такие художники как Моне, Писсарро, Дега, Сера, Ван Гог, Сезанн ориентировались на живописную традицию⁷. Сера был ориентирован на использование оптических эффектов, Ван Гог – на смысловое содержание, Гоген – на цветовые акценты⁸. Принципиальное значение для художников последующих поколений приобрели работы Поля Сезанна. Фактически, именно он создал новый принцип живописи, новую манеру и подходы, которые были использованы многими художниками последующих десятилетий⁹.

Искусство рубежа XIX и XX веков также испытало воздействие новых идей из сферы философии, науки и психоанализа¹⁰. Важное значение для появления нового художественного ландшафта приобрели идеи австрийского психоаналитика Зигмунда Фрейда. Идея о том, что искусство связано с

⁴ Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

⁵ Ревалд Д. История импрессионизма. М: Республика, 1994.

⁶ Ревалд Д. Постимпрессионизм. М: Республика, 2002.

⁷ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁸ Ревалд Д. Постимпрессионизм. М: Республика, 2002.

⁹ 徐恒醇.设计美学[M]. 清华大学出版社, 2006 [Сюй Х. Эстетика дизайна. Издательство университета Цинхуа, 2006]

¹⁰ 王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна . Пекин: Китайское молодежное издательство,2002.]

пространством, неподвластным рациональному сознанию, стало важной смысловой основой для искусства всего XX века¹¹.

Искусство начала XX века отражало многие факторы – в том числе, изменение ритма жизни. Движение, скорость, индустриальный транспорт стали важными темами живописи и скульптуры в начале XX столетия¹². Эти образы стали важными сюжетами для таких художественных движений как фовизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм и других художественных течений начала XX века¹³.

Одним из наиболее заметных направлений в искусстве первых лет XX столетия можно считать фовизм. Он сформировал изобразительную основу для многих художественных течений XX века. Фовизм как художественное течение складывается около 1905 года, когда на Осеннем салоне в Париже были выставлены работы таких художников как Анри Матисс, Андре Дерен, Жорж Руо, Луи Вальта и другие мастера¹⁴. Его характерными приемами можно считать исключение линейной перспективы, применение открытых цветов, выбор в пользу обобщенных форм и стремление к использованию простых очертаний¹⁵.

Одним из ведущих представителей фовизма был Анри Матисс, хотя сам он всегда отрицал свою принадлежность к этому художественному течению¹⁶. В момент индустриализации Матисс предпочитал изображать наивные упрощенные

¹¹ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.

¹² 靳埭强·身度心道——中国文化为本的设计·绘画·教育[M].安徽美术出版社,2008.

[Цзинь Д. · Духовность и разум - Китайский дизайн, основанный на культуре · Живопись · Образование. Издательство Аньхойское издательство изобразительного искусства, 2008.]

¹³ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.

¹⁴ Freeman J. The Fauve Landscape. New York: Abbeville Press, 1990.

¹⁵ 崔唯; 周钧.视觉传达色彩设计.[J].中国青年出版社.2008.2. [Цуй В.; Чжоу Ц. Цветовой дизайн визуальной коммуникации. Китайское молодежное издательство. 2008.2.]

¹⁶ Russell T. Clement, Les Fauves: A sourcebook. Santa-Barbara: Greenwood Press, 1994.

формы. Он отдавал предпочтение фантазийным цветам, пропорциям и пространственным решениям¹⁷. Также принято считать, что на работы Матисса заметное влияние оказало традиционное искусство Востока и Африки. Эти мотивы появлялись в работах Матисса на протяжении всего его творчества.

Принципиальное воздействие на развитие искусства и графики XX века оказали принципы кубизма. В его основе – стремление художника разложить трехмерный объект на геометрические элементы¹⁸. Возникновение основных принципов кубизма связывают с именем Поля Сезанна¹⁹. Но основным мастером, непосредственно повлиявшим на формирование принципов кубизма, принято считать Пабло Пикассо²⁰.

Важным произведением для сложения как основ кубизма, так и выработки принципов современного искусства в целом принято считать работу Пикассо «Авиньонские девицы». Эта картина была написана в 1907 году и считалась исключительно радикальной работой для своего времени – как с точки зрения выбора темы, так и по своим изобразительным характеристиками²¹.

Пикассо разбивает единую композицию на резкие грани – именно этот прием рассматривают как один из важных приемов кубизма. В своей работе Пикассо использует примитивные темы и мотивы. Один из сюжетов, примененный Пикассо, – это мотивы восточной и африканской культуры²². При создании «Авиньонских девиц» Пикассо использует изображения традиционных

¹⁷ Klein J. Matisse portraits. New York: Yale University Press, 2001.

¹⁸ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.

¹⁹ Gombrich E. The Story of Art. London: Phaidon, 2005.

²⁰ 王娟.毕加索绘画作品艺术特色与风格特征研究[J].艺术教育. 2020(05):158-161.[Ван Х. Исследование художественных характеристик и стилистических особенностей картин Пикассо. Художественное образование. 2020(05):158-161.]

²¹ Blier S. Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece. Durham, N.C.: Duke University Press. 2019.

²² 张明利,熊英.视觉识别系统中辅助图形的设计与应用[J].包装工程, 2016 [Чжан М., Сюн И. Проектирование и применение вспомогательной графики в системе визуального распознавания.. Упаковочная техника. 2016.]

африканских масок, которые он рассматривает как альтернативу классической европейской культуре²³.

Эти идеи и концепции были принципиально важны для развития искусства. Понимание того, что живопись и графика не являются механическим копированием окружающего мира, имело принципиальное значение для развития искусства XX века²⁴. Эти новые принципы обозначили радикальный сдвиг в понимании искусства и были положены в основу графического дизайна XX века²⁵.

1.2. Развитие дизайна в 1920-е – 1930-е годы. Стиль Арт-деко и развитие принципов современного дизайна в школе Баухаус.

Важным направлением в искусстве и дизайне 1920-х – 1930-х годов называют стиль Арт-деко²⁶. Основные элементы этого стиля, как полагают, сформировались незадолго до Первой мировой войны. Тем не менее, формирование ключевых идей этого интернационального художественного движения связывают с 1920-ми годами и, в частности, -- с Международной выставкой современного декоративного и промышленного искусства (Arts Décoratifs, от Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes), которая проходила в Париже в 1925 году²⁷. Арт-деко рассматривают как единый

²³ 王娟.毕加索绘画作品艺术特色与风格特征研究[J].艺术教育. 2020(05):158-161.[Ван Х. Исследование художественных характеристик и стилистических особенностей картин Пикассо. Художественное образование. 2020(05):158-161.]

²⁴ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.

²⁵ 曾宪楷. 视觉传达设计[M]. 北京: 北京理工大学出版社. 1991.07. [Цзэн С. Визуальный коммуникационный дизайн. Пекин: Пекинский институт технологической печати. 1991.07.]

²⁶ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York: Abrams, 2009.

²⁷ Charles V. Art Déco. New York: Parkstone International, 2013.

стиль, признаки которого можно найти в архитектуре, мебели, декоративно-прикладном искусстве, дизайне интерьеров и графическом дизайне²⁸.

Арт-деко находился под влиянием форм кубизма – для понимания Арт-деко важно отметить, что он формировался не только как декоративный, но и как подчеркнуто современный стиль²⁹. Также важными источниками Арт-деко можно считать такие художественные течения как стиль Belle époque, Русские сезоны в Париже, стиль Модерн и его различные версии – от традиции Венского сецессиона до Северного модерна³⁰.

Одна из характерных особенностей Арт-деко – сочетание дорогих роскошных материалов и современного стиля³¹. Арт-деко одновременно олицетворяет интерес общества к роскоши и веру в социальный и технический прогресс. Этот стиль подразумевал не только использование установленных художественных приемов, но и мог быть определен как стиль жизни³².

Направление Арт-деко – важное явление как в предметном, так и в графическом дизайне. Плакатная и рекламная графика этого периода использовала приемы предыдущих десятилетий – в частности, ту реформу искусства, которая была проведена в первые годы XX века.

Одним из важных представителей графики Арт-деко был Кассандр – французский художник и график, создатель рекламных плакатов и шрифтов. Считается, что на его стиль повлияли такие художественные течения как кубизм,

²⁸ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

²⁹ 周易.后现代主义装饰艺术发展研究[J].艺术品鉴,2020(35):26-27.[Чжоу И. Исследование о развитии постмодернистского декоративного искусства [J]. Artistic Appreciation,2020(35):26-27.]

³⁰ Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 – 72.

³¹ 王露荷.装饰与符号[D].大连理工大学,2013.[Ван Л. Украшения и символы . Даляньский политехнический университет, 2013.]

³² Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York: Abrams, 2009.

фовизм и сюрреализм³³. Для Кассандра важной визуальной характеристикой плаката была его композиция, которая формировалась за счет геометрии фигур и шрифтов. Кассандр уделял большое внимание типографике и конфигурации шрифтов. Им были разработаны такие шрифты как Befug (1929) и Reignot (1937)³⁴.

Одной из наиболее заметных школ, связанных с развитием и распространением дизайна, можно считать школу Баухаус. Она была основана в Германии в 1919 году и сегодня рассматривается как важнейший источник формирования базовых школ и идей дизайна для всего XX столетия³⁵.

Баухаус стал результатом слияния Веймарской школы искусств и ремесел с Веймарской академией художеств. Фундамент соединения творческих ремесел и индустриального мира в Германии был заложен еще известным архитектором и дизайнером Питером Беренсом и Немецким Веркбундом. Баухаус рассматривался как всеобъемлющая система, в которой «теоретическая работа художественной академии может сочетаться с практикой школы искусств и ремесел³⁶. Таким образом объединялись дисциплины изящных и прикладных искусств»³⁷.

Баухаус был, прежде всего, учебным заведением, на базе которого формировались новые концепции дизайна. Первоначально в школе было три профессора: Иоханнес Иттен, Лионель Фрайнингер и Герхард Маркс. Иттен вел подготовительный курс и уделял большое внимание духовным практикам и индивидуальному творческому развитию³⁸.

³³ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

³⁴ 李俊杰.探析字体设计在平面设计中的重要性[J].大观(论坛),2019(05):54-55.[Ли Д.Изучение важности дизайна шрифта в графическом дизайне. Grand View (Форум),2019(05):54-55.]

³⁵ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

³⁶ 王小乔.包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

³⁷ Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935.

³⁸ 王小乔.包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

В 1923 году Вальтер Гроппиус, основатель и руководитель Баухауса, решил несколько сместить акценты — программа школы была перестроена под актуальные требования современной архитектуры и дизайна³⁹. Большая роль в процессе обучения отводилась изучению материалов и технологиям. Стиль Баухауса отличали интерес к функционализму, новым технологиям, минималистическим решениям и практике Интернационального стиля⁴⁰.

На протяжении недолгого существования школы Баухауз совершил настоящую революцию в искусстве и дизайне. Деятельность Баухауса повлияла на все виды проектирования: от конструирования мебели до графического дизайна и разработки шрифтов. Первоначально типографика не являлась приоритетным направлением школы. Только после переезда в Дессау в школе появилась наборная мастерская и процесс производства различных графических материалов стал систематическим⁴¹.

В 1923 году к школе присоединился венгерский конструктивист Ласло Мохой-Надь. Мохой-Надь поддерживал теоретический подход к новым визуальным решениям и визуальным искусствам. Важным в его художественной практике было использование техники фотомонтажа. Мохой-Надь большое внимание уделял вопросам соединения шрифта и изображения. Это способствовало развитию направления функциональной типографики⁴².

Баухаус был первой школой, которая рассматривала графический дизайн как самостоятельную дисциплину⁴³. Она обозначила важность дизайна в такой же

³⁹ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

⁴² 陈湘.谈现代视觉传达设计的起源和发展[J].财贸研究,2000. [Чэнь С. О происхождении и развитии современного визуального коммуникационного дизайна . Финансы и торговые исследования, 2000.]

⁴³ 王小乔. 包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

степени, как и изобразительного искусства. После закрытия школы, многие преподаватели и ученики покинули Германию. Идеи Баухауза были поддержаны и продолжены как в деятельности Ульмской школы, так и в разработках Швейцарской школы дизайна⁴⁴. Многие идеи Баухауса были использованы и получили дальнейшее развитие в современном дизайне – в частности, в рамках системы Flat Design⁴⁵.

1.3. Дизайн 1930-х годов и новые возможности использования фотографии в графическом дизайне.

В 1930-е годы мир столкнулся с реалиями Великой депрессии, с новой ситуацией в экономической и политической жизни во всех странах Европы и Америки. Эта новая драматическая ситуация требовала новых методов ее отображения в искусстве и визуальных формах. Помимо новых графических методов, другим важным способом поддержки и отражения новой системы стала фотография.

В 1930 г. Ханнес Мейер на страницах журнала «Das Werk» высказал мнение о том, что новая реальность может быть адекватно запечатлена только на фотографии⁴⁶. Он обращал внимание на тот факт, что только фотография, а не рисованная иллюстрация, способна вызвать ощущение информационной достоверности⁴⁷. Фотография казалась новым инструментом, которой мог фиксировать предметный мир в соответствии с новыми представлениями⁴⁸.

⁴⁴ Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc, 1983.

⁴⁵ Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.

⁴⁶ Siebenbrodt M. Bauhaus Weimar, Designs for the Future; Bauhaus Weimar, Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.

⁴⁷ Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022.

⁴⁸ 葛中.多媒体设计与视觉传达 [J].2007.[Гэ Ч. "Мультимедийный дизайн и визуальные коммуникации". 2007.]

Использование фотографии стало общей традицией в плакатной графике 1930-х годов. Одними из первых фотографию в плакате начали использовать представители русского конструктивизма. Наиболее известными художниками и дизайнерами, в чьих работах была активно использована фотография, можно назвать Александра Родченко, Эля Лисицкого, Ласло Мохой-Надь и др.⁴⁹.

В 1927 и 1929 годах были проведены две масштабные фотографические выставки. Они привлекли внимание новых художников, а также мастеров графического дизайна и типографики. В эти же годы Ласло Мохой-Надь пишет книгу «Живопись, фотография и фильм»⁵⁰, где автор говорит о важности и высоком потенциале фотографии. Мохой-Надь уделяет большое внимание исследованию технических возможностей фотоаппарата. Он проводит эксперименты с разными линзами, типами освещения и стандартами бумаги⁵¹. Также он экспериментирует с разными ракурсами, движущейся камерой и комбинированием шрифта и фотографии. Мохой-Надь видит в фотографии полную замену монументальной живописи и новый технический феномен.

Другим важным методом использования фотографии стал фотоколлаж⁵². Первенство в использовании фотомонтажа, как полагают, принадлежит дадаистам. Немецкий художник Рауль Хаусманн говорит о том, что фотомонтаж воплощал отказ играть роль художника. Мастера нового поколения считали себя инженерами, свои работы они собирали как ремесленные мастера⁵³. Идея фотомонтажа была также центральной для советских конструктивистов, которые с помощью соединения фотографии и элементов графического дизайна добивались большей выразительности в плакатах⁵⁴.

В 1930-е годы фотография в графическом дизайне прочно заняла свои позиции. Использование фотографии в рекламном и коммерческом дизайне стало привычным и было использовано в разных жанрах графического дизайна. В

⁴⁹ 赵嘉.一本摄影书[M].电子工业出版社.2012.[Чжао Ц. Книга о фотографии. Издательство электронной промышленности. 2012.]

⁵⁰ Moholy-Nagy L. Malerei, Fotografie, Film, Munich: Albert Langen, 1925.

⁵¹ Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022.

⁵² 蔡天新.拼贴艺术[J].诗选刊,2021.[Цай Т. Искусство коллажа. Selected Poems,2021.]

⁵³ Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc,1983.

⁵⁴ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

дальнейшем, с появлением компьютера, процесс создания коллажей стал еще более простым и доступным. Фотография и фотоколлаж стали важнейшими приемами графического дизайна⁵⁵.

1.4. Швейцарская школа и формирование традиции современного дизайна.

Возникновение Швейцарской школы связывают с периодом 1950-х – 1960-х годов и соотносят с Интернациональным типографическим стилем⁵⁶. Это направление сформировалось еще в 1920-е – 1930-е годы и, в свою очередь, было связано с таким явлением как Интернациональный стиль в архитектуре⁵⁷. Швейцарская школа (или Швейцарский стиль) ориентировались на новые принципы дизайна, которые были обозначены еще в 1920-е годы.

Основой Швейцарского стиля стали графические методы, сформированные школой Баухаус, идеи русского Конструктивизма, а также принципы Новой типографики, обозначенные немецким графическим дизайнером и типографом Яном Чихольдом⁵⁸. Эти концепции были положены в основу новой графической системы.

Система Швейцарской школы базировалась на целом ряде приемов, среди которых можно назвать следующие. Первое – Швейцарская школа активно использовала систему модульных сеток. Эта система сформировалась еще в рамках концепции Новой типографики, но в 1960-е годы была усовершенствована благодаря идеям швейцарского графического дизайнера Йозефа Мюллер-

⁵⁵ 赵嘉.一本摄影书[M].电子工业出版社.2012.[Чжао Ц. Книга о фотографии. Издательство электронной промышленности. 2012.]

⁵⁶ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. London: Laurence King Publishing Ltd., 2006.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Tschichold J. Die neue Typographie. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928.

Брокмана⁵⁹. Система модульных сеток предполагала разделение страницы (на основе строгих математических расчетов) на несколько сегментов, каждый из которых мог быть заполнен текстом, фотографиями или пустым фоном.

Второе – ассиметричная верстка. Верстка в предшествующие эпохи строилась симметрично. Ассиметричная верстка позволяла придать странице более динамичный характер, сделав акценты на различных элементах изображения или текста. Важным элементом этого приема было использование пустого пространства, которое раньше редко появлялось в объектах графического дизайна или на страницах журналов⁶⁰.

Третье – использование простых шрифтов. Графика Швейцарской школы была построена на использовании шрифтов без засечек⁶¹. Для Швейцарского стиля было характерно использование таких шрифтов как Гротески и Гельветика («Гельвеция» – старое название Швейцарии). В настоящий момент Гельветика – одна из самых используемых гарнитур шрифтов⁶². Этот стиль активно используется в логотипах и документах крупных международных корпораций, а также в фирменных стилях правительственных организаций по всему миру⁶³.

Швейцарская графика и швейцарский стиль оказали заметное влияние на развитие графического дизайна последующих десятилетий⁶⁴. Полагают, что многие элементы и решения компьютерного дизайна были сформированы под влиянием Швейцарской графической школы. В частности, полагают, что многие графические решения, связанные с идеями Flat Design, были сформированы под

⁵⁹ Müller-Brockmann J. Grid systems in graphic design. Salenstein: Teufen 1981.

⁶⁰ 尹定邦. 设计学概论[M]. 长沙: 湖南科学技术出版社, 2005.02. [Инь Д. Введение в дизайн. Чанша: Хунаньское научно-техническое издательство, 2005 № 02.]

⁶¹ Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc, 1983.

⁶² 刘源, 孟昕. 字体 Helvetica 的设计美学[J]. 艺术品鉴, 2019(17):254-255. [Лю Ю., Мэн С. Эстетика дизайна шрифта Helvetica. Оценка искусства, 2019(17):254-255.]

⁶³ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Stile. London: Laurence King Publishing Ltd., 2006.

⁶⁴ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

влиянием таких направлений как русский конструктивизм, школа Баухаус и Швейцарская школа графического дизайна⁶⁵.

⁶⁵ Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.

Глава 2. Основные направления и школы фарфора в Древнем Китае (2852 до н.э. – 256), в период Ранних (221 до н.э. – 23 н.э.) и Средних Империй (582 - 1234).

В данном разделе мы рассмотрим основные направления развития традиции изготовления фарфора в Древнем Китае и на протяжении Ранних Империй. Этот период представляется важным как эпоха, когда были сформированы основные приемы, принципы и базовые техники работы с фарфором¹. Ранний период является важным этапом в определении фарфора как одного из важнейших художественных достояний Китая².

Считается, что возникновение и начало развития керамики в Китае связано еще с додинастическим периодом³. Первые образцы керамического производства относят к началу неолита, периода нового каменного века⁴. Существуют определенные сложности в определении материала и его названия⁵. Разные исследователи называют различные критерии определения фарфора или того,

¹ Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.

² Clunas C. Art in China. London: Oxford University Press: 1997.

³ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河南卷·紫禁城出版社.2005.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древнекитайских печей из Дворцового музея - Хенаньский том. Издательство Запретного города. 2005.]

⁴ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982.]

⁵ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

что следует называть этим материалом⁶. Однако все исследователи согласны с тем, что фарфор был и остается китайским изобретением. Во многих языках, особенно в просторечье, фарфор называют «чина»⁷.

2.1 Фарфор: проблема идентификации и определения.

В специальной литературе существуют серьезные разночтения в понимании того, что именно следует считать фарфором. Некоторые исследователи полагают, что «фарфор» – это собирательный термин, исключаящий всю керамическую посуду, вне зависимости от того, из каких ингредиентов она изготовлена⁸. В Китае к фарфору относят две категории керамики: керамику с обжигом при высоких температурах и керамику с обжигом при низких температурах⁹. Древняя китайская энциклопедия Эрья (III-II вв. до н.э.)¹⁰ определяет фарфор только как керамику с обжигом при низких температурах.

В определении китайского фарфора существует принципиальная разница между северным и южным Китаем¹¹. В геологическом плане, север и юг представляют собой две разные территории. Геологические и природные различия севера и юга привели к различию в сырьевых ресурсах и материалах. В

⁶ Pierson S. *Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology*. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

⁷ Bushell S. *Chinese Pottery and Porcelain*. London: Oxford University Press, 1977.

⁸ Rado P. *An Introduction To The Technology Of Pottery*. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁹ 朱琰撰, 傅振伦. 陶说. 轻工业出版社. 1984. [Чжу Я., Фу Ч. Изречения Дао. Издательство легкой промышленности. 1984.]

¹⁰ Шишмарева Т. *Китайский словарь «Эрья» в идеографическом и этнокультурном аспектах*. Иркутск: ИГУ, 2017.

¹¹ 陈万里. 瓷器与浙江. 中华书局. 1946. [Чэнь В. Фарфор и Чжэцзян. Китайское книжное бюро. 1946.]

частности, на севере нет так называемого «фарфорового камня», который необходим для создания фарфора в его классическом понимании¹².

Географические и природные различия влияли не только на материал, но и на форму изделий¹³. Север и юг также заметно отличались качеством и конструкцией печей и типом используемого топлива. На севере использовали уголь, что позволяло добиться гораздо более высоких температур¹⁴. На юге печи для обжига топили дровами, которые давали более низкие и при этом равномерные температуры.

Эти различия необходимо учитывать, говоря о развитии китайского фарфора. Только в эпоху Мин были созданы печи, которые объединили качества северной и южной школ¹⁵. Рассмотрим основные этапы развития фарфорового производства в Китае и основные направления, связанные с формированием основных школ производства фарфора.

2.2. Развитие фарфора и его особенности

в период Древних Империй и в эпоху династии Хань (206 до н. э. — 220 н.э.).

Наиболее древние образцы керамики в Китае датированы временем около 20 000 лет назад. Полагают, что именно на территории Китая был найден один из

¹² Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.

¹³ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

¹⁴ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

¹⁵ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河南卷.紫禁城出版社.2005.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древнекитайских печей из Дворцового музея - Хенаньский том. Издательство Запретного города. 2005.]

наиболее древних образцов керамики в мире¹⁶. Его обнаружили в провинции Цзянси. К 5000 -1500 гг. до н.э. относятся подавляющее большинство археологических культур того времени¹⁷. К этому периоду относится керамика культуры Маджияо, культура Яншо и культура Давэнкоу. Некоторые из керамических изделий повторяют формы культуры Бронзовых сосудов. Тем не менее, эти образцы не были фарфором с технической точки зрения.

Согласно археологическим данным, печи для обжига керамики, способные поддерживать температуру около 1000 градусов существовали в Китае уже около 2000 года до н.э. Примерно к 200 году могли появиться печи, способные поддерживать температуру около 1300 градусов. Это создало предпосылки и технические условия для изготовления фарфора¹⁸.

Наиболее ранние объекты керамики, которые ученые определяют как фарфор, относятся к эпохе Хань (206 до н. э. – 220 н.э.)¹⁹. Империя Хань – один из наиболее ранних и один из самых важных периодов в развитии Китая²⁰. В этот промежуток времени закладываются основные принципы китайской цивилизации. В эпоху Хань формируются основные экономические, политические и социальные основы китайского общества.

Период династии Хань считается одним из наиболее важных этапов в развитии и формировании китайской культуры²¹. В этот период конфуцианство становится государственной религией. В 138 г. до н.э. другие философские школы

¹⁶ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院古陶瓷资料选萃.紫禁城出版社.2005.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Избранные материалы по древней керамике из Дворцового музея. Forbidden City Press. 2005.]

¹⁷ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

¹⁸ Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

¹⁹ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982]

²⁰ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

²¹ Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

были ограничены, а в 124 г. до н. э. была создана академия, которая должна была способствовать распространению конфуцианского учения.

В период Хань активно развиваются искусства и ремесла²². Одним из таких направлений стало развитие фарфора. Искусство изготовления фарфора развивалось как в художественном плане, так и в технологическом отношении. Образцы керамики эпохи Хань хорошо известны по археологическим исследованиям²³. Изучение фрагментов керамики этого периода позволяет предположить, что температура обжига этих изделий колебалась от 1260 до 1300 градусов. При создании этих изделий использовали каолин – вещество, которое входит в состав фарфора и которое требует высоких температур при обжиге²⁴.

Развитие новых форм и техник фарфора было поддержано общим развитием культуры и формированием новых религиозных представлений и ритуалов²⁵. В поздний период Хань зародился новый вид керамики – хунпин («кувшин души»). Этот объект использовали в погребениях и считали его вместилищем человеческой души. Кувшин украшали скульптурные композиции, его традиционно изготавливали из фарфора (или прото-фарфора – как иногда называют материал этого времени)²⁶.

Посуда эпохи Хань часто покрывалась глазурью. Эта глазурь, как правило, была зеленого цвета. Эту глазурь, как полагают, применяли только для декоративной посуды, но не для изготовления посуды, которую использовали для приготовления пищи, поскольку такая глазурь содержала свинец и была токсичной. При украшении посуды династии Хань использовали фантастические мотивы – в частности, изображали фантастических животных: драконов и фениксов²⁷.

²² Clunas C. Art in China. London: Oxford University Press: 1997.

²³ 吕成龙.中国古陶瓷款识.紫禁城出版社.2003.[Ли Ч.Китайская древняя керамическая маркировка. Издательство Запретного города. 2003.]

²⁴ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

²⁵ Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

²⁶ Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

²⁷ 冯先铭.中国古陶瓷图典.文物出版社.1998.[Фэн С. Словарь древнекитайской керамики. Издательство "Культурное наследие". 1998.]

Приемы и принципы работы с фарфором в эпоху Хань сформировали основу развития искусства фарфора в более поздние периоды²⁸.

2.3. Особенности развития китайского фарфора в эпоху династий Суй (581—618) и Тан (618—907).

В эпохи Суй и Тан в развитии традиции изготовления фарфора были продолжены те направления, которые были обозначены в период Хань. Периоды Суй и Тан – важнейшие периоды в истории развития Китая. Это моменты преодоления смуты, объединения страны и развития основных экономических и социальных институций. Империя Суй сыграла решающую роль в объединении Китая. Императорам этой династии удалось сохранить единство страны и укрепить ее финансовое и политическое положение²⁹.

Процессы объединения и укрепления страны были продолжены в период Тан. Экономические и политические успехи привели к значительному хозяйственному росту. Это, в свою очередь, привело к процветанию страны, что отразилось в резком увеличении численности населения. В период Тан развивается наука, образование и искусства. Высочайшего уровня в этот период достигает литература. Искусства и литература этого периода станут образцами для всей последующей культуры Китая³⁰.

Развитие в эти периоды получили не только искусства, но и ремесла. В частности, в периоды Суй и Тан получило свое развитие искусство фарфора. В эти периоды в Китае производился широкий ассортимент керамических изделий с обжигом как при высоких, так и при низких температурах³¹.

²⁸ Rawson J. The British Museum Book of Chinese Art. London: British Museum Press, 2007.

²⁹ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

³⁰ Clunas C. Art in China. London: Oxford University Press: 1997.

³¹ 王清丽. 瓷上璀璨[M].河北美术出版社. 2020.[Ван Ц. Блеск на фарфоре. Хэбэйское художественное издательство. 2020.]

В период Суй широкое распространение получили новые техники. В частности – санкай – техника трехцветной эмали, которая начала свое развитие еще в эпоху Хань³². Санкай предполагала трехцветную тонировку – в основном цветами бурых, зеленых и синих оттенков.

Развитие техники санкай, как и совершенствование техник изготовления фарфора в эпохи Суй и Тан³³ – один из сложных исследовательских вопросов³⁴. Многие техники и приемы в это время возрождаются, исчезнув почти на 400 лет. Механизмы и способы передачи традиции фарфорового производства не вполне ясны. Тем не менее, можно отметить, что традиция развития искусства фарфора в Китае осталась непрерывной. Многие техники были возрождены в эпоху Тан и получили дальнейшее развитие в более поздние периоды.

Интересный образец керамики династии Тан – погребальные фигурки, которые производились из фарфора³⁵. Эти фигуры изображали людей и животных – они должны были сопровождать своих владельцев в загробном мире. Фигурки династии Тан относят к культовым предметам материальной культуры древнего Китая. Погребальные фигуры эпохи Тан – один из важнейших ранних памятников фарфора и керамики³⁶. Фигуры также были покрыты трехцветной лазурью в технике санкай – это способствовало их хорошей сохранности.

Погребальные фигуры эпохи Тан дают представление о техническом уровне создания керамики и о технологии производства³⁷. Кроме того, они представляют важную информацию о быте, культуре и образе жизни танского

³² Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

³³ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982.]

³⁴ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

³⁵ Howard M., Falco A. Chinese Sculpture. Yale University Press, 2006.

³⁶ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

³⁷ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

Китая. Фарфоровые статуэтки являются важным источником изучения быта, а также важным материалом в изучении фарфорового производства³⁸.

В эпоху Тан специфические формы производства развивались на юге страны. В частности, там появляется техника подглазурной росписи, примеры применения которой были впоследствии распространены в разных областях Китая³⁹. В то же время, подглазурную роспись часто рассматривают как вспомогательную технику; ее производство носило локальный характер.

В эпоху Тан распространение получает техника Юэ. Это специальный тип керамики, покрытой глазурью⁴⁰. Иногда этот тип керамики еще называют «зеленым фарфором», хотя по европейской классификации он не определяется как фарфор. Объекты этого типа не всегда бывают исключительно зелеными и часто приобретают и другие оттенки. Тем не менее, большинство изделий Юэ – зелено-серо-голубой гаммы.

Полагают, что Юэ был одним из самых распространенных типов керамики в Китае⁴¹. Фарфор Юэ был первым типом фарфора, глазурь которого не была токсичной. Поэтому фарфор этого типа использовали для изготовления посуды, которой пользовались в быту. Именно с фарфора Юэ начинается традиция использования фарфора для подачи еды и сервировки стола. Также полагают, что посуда Юэ определила интерес к монохромному фарфору со сдержанным орнаментом, который просуществовал несколько столетий⁴².

³⁸ 耿宝昌.故宫博物院藏清代御窑瓷器.紫禁城出版社.2005.[Гэн Б. Коллекция императорского фарфора династии Цин в Музее дворца. Издательство Запретного города. 2005.]

³⁹ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁴⁰ 杨景萱. 中国瓷器纪录片的创作特点研究[D].河北大学.2020.[Ян Ц. Исследование творческих характеристик документальных фильмов о китайском фарфоре . Хэбэйский университет. 2020.]

⁴¹ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

⁴² Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

Другим типом керамики эпохи Тан был фарфор Синь⁴³. Это белый полупрозрачный фарфор, который производился в провинции Хэбэй на севере Китая⁴⁴. Фарфор Синь обжигался при очень высоких температурах, которые соответствуют принятым сегодня техническим определениям фарфора. Поэтому тип Синь, появившийся в эпоху династии Тан, можно по праву считать первым в мире фарфором современного типа.

Белую керамику начали изготавливать еще в период Северных династий, но именно в период Тан искусство фарфора Синь достигло своей вершины⁴⁵. Посуда этого типа использовалась при императорском дворце. Белая посуда Синь упоминается в знаменитом трактате о чае «Классика чая» Лу Юя. Начиная с периода Тан, белая посуда стала ассоциироваться с севером страны, а зеленая стала символом юга Китая.

Фарфор Синь стал одним из первых типов керамики, который экспортировался за пределы страны. В более поздние периоды, в частности – в период Пяти династий и в период Сун, фарфор Синь был вытеснен более изящным фарфором Дин⁴⁶. Полагают, что школа Дин началась с имитации фарфора Синь. Фарфор Синь был одной из наиболее заметных школ своего времени, дав начало всей традиции производства тонкого фарфора в Китае.

2.4. Особенности и основные виды фарфора эпохи Сун (960—1279) и поздних династий Средне-имперского периода.

⁴³ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

⁴⁴ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河北卷.紫禁城出版社.2006.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древних китайских печей из Дворцового музея - том Хэбэй. Издательство Запретного города. 2006.]

⁴⁵ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

⁴⁶ 郑岩.年方六千: 文物的故事[M].中信出版社.2019.[Чжэн Я. Площадь шести тысяч лет: история культурной реликвии. СИТИК Пресс. 2019.]

Во времена династии Сун развитие искусства фарфора было продолжено. Фарфор этого периода и связанные с ним формы приобрели огромное значение для развития фарфорового производства более поздних империй⁴⁷. Фарфор периода Сун стал одним из главных образцов для фарфорового производства всех последующих эпох.

В эпоху Сун складывается особый регламент фарфорового производства. В частности, возникает понятие «Пять великих печей» -- это пять самых известных и престижных производств фарфора в период Сун. К этому перечню относят изделия Джун, Гуань, Динг, Ге и Ру (или Жу)⁴⁸. Эти «Пять великих печей» считались наиболее важными производствами. Некоторые из них (например, Ру и Гуань) производили посуду по заказу императорского двора⁴⁹.

Ру (или Жу) – один из наиболее редких видов фарфора⁵⁰. В настоящий момент во всем мире сохранилось менее 100 готовых изделий. Фарфор Жу Яо производился для императорского двора в течении короткого периода около 1100 года. Большинство изделий этого типа имеет характерную серо-голубую глазурь, хотя ее оттенки менялись до зеленоватых оттенков или цвета морской волны⁵¹.

Фарфор Жу Яо практически лишен украшения или орнамента – это простые по своей форме минималистические объекты⁵². Полагают, что фарфор Жу Яо был первой фарфоровой продукцией, которая производилась по заказу

⁴⁷ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁴⁸ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

⁴⁹ 吕成龙, 杨静荣. 故宫陶瓷精华. 紫禁城出版社. 2008. [Ли Ч., Янг, Ц. Сущность керамики в Запретном городе. Издательство Запретного города. 2008.]

⁵⁰ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁵¹ Bushell S. Chinese Pottery and Porcelain. London: Oxford University Press, 1977.

⁵² Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

императорского двора⁵³. Это объясняет крайне сложный и изысканный характер предметов (при всем их минимализме) и их функциональное назначение. Фарфор этого типа включал в себя не только посуду, но и емкости для ее омовения, курильницы, вазы и т.д.

Керамика Джун производилась на протяжении долгого периода. Ее изготовление началось в эпоху Сун и продолжалось на протяжении последующих династий – вплоть до периода Мин⁵⁴. Многие товары этого типа были созданы для массового рынка, но некоторые образцы создавались по императорскому заказу. Одна из основных проблем керамики Джун – ее датировка. Керамика производилась на протяжении долгого периода и не всегда просто идентифицировать дату ее создания⁵⁵.

Керамику Джун часто можно видеть на картинах, которые изображают сцены из жизни императорского дворца. Как правило, в фарфоре типа Джун использовалась глазурь синего и фиолетового оттенков⁵⁶. Распространенный прием – разводы малинового или фиолетового на синем⁵⁷. Посуду этого типа часто копировали на протяжении более поздних периодов. Тем не менее, керамику этого типа часто использовали для изделий с низким бытовым статусом: цветочных горшков, плевательниц и т.д. В подавляющем большинстве случаев керамика Джун использовала простые формы и минимальный орнамент⁵⁸.

Гуань – особый тип глазированной керамики. Главный декоративный элемент керамики этого типа – потрескавшаяся эмаль. За счет этого возникал специфический эффект случайного рисунка. Полагают, что, изначально этот

⁵³ 耿宝昌.故宫博物院藏文物珍品全集.商务印书馆. 2000.[Гэн Б. Полное собрание культурных реликвий Дворцового музея. Коммерческая пресса. 2000.]

⁵⁴ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁵⁵ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁵⁶ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁵⁷ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

⁵⁸ 吕成龙.中国古陶瓷款识.紫禁城出版社.2003.[Ли Ч.Китайская древняя керамическая маркировка. Издательство Запретного города. 2003.]

эффект возник непреднамеренно, но в фарфоре Гуань этот прием воспроизводился специально. Керамика Гуань считается одним из самых необычных типов керамики того времени⁵⁹. Инициатором ее создания был императорский двор, керамика Гуань производилась по императорскому заказу.

Появление фарфора Гуань также связывают с утратой северных территорий, когда печи, производившие привычные виды керамики, оказались утрачены. Керамику Гуань принято делить на три основных типа⁶⁰. Самая качественная посуда была покрыта глазурью серо-голубого цвета с тонкими редкими трещинами. Следующей по качеству считалась зеленоватая глазурь с более широкими и толстыми трещинами. Наконец, последнее место занимала серо-коричневая глазурь с широкими трещинами.

Трещины на фарфоре типа Гуань возникали при охлаждении, за счет разной плотности глазури и керамики⁶¹. Глазурь в таких изделиях выполняли в несколько слоев и часто слой глазури оказывался плотнее и толще, нежели слой керамики. Трещины возникают не во всех слоях. Точная дата окончания производства посуды Гуань точно не известна, скорее всего она производилась примерно до 1400 года. В некоторых случаях полагают, что фарфор такого типа все еще производился в эпоху Мин⁶².

Фарфор Дин делали в префектуре Динчжоу в провинции Хэбэй на севере Китая⁶³. Полагают, что фарфор этого типа изготавливали начиная с эпохи Тан до периода Юань⁶⁴. Наиболее яркий и выразительный период в истории этой

⁵⁹ 郭兴宽,王光尧.官样御瓷——故宫博物院藏清代制瓷官样与御窑瓷器.紫禁城出版社.2007.[Го С., Ван Г. Официальный фарфор и императорский фарфор в Дворцовом музее, династия Цин. Издательство Запретного города. 2007.]

⁶⁰ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁶¹ Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

⁶² Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁶³ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河北卷.紫禁城出版社.2006.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древних китайских печей из Дворцового музея - том Хэбэй. Издательство Запретного города. 2006.]

⁶⁴ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

керамики пришелся на XI век. Считается, что печи, производившие эту посуду, непрерывно работали с VIII по XIV вв⁶⁵.

Характерные изделия этого типа – посуда из тонкого фарфора с белым или серым телом и полупрозрачной глазурью белого оттенка. Некоторые образцы этого фарфора в принципе не использовали так называемый «фарфоровый камень». Фарфор Дин часто был декорирован рельефным неокрашенным орнаментом⁶⁶. Фарфор Дин считался одним из самых известных школ фарфора эпохи Сун. Полагают, что после падения Северной Сун многие мастера могли покинуть старые центры производства и перебраться на юг.

Фарфор Ге (или Ко) – тип китайской керамики серо-голубых или зеленоватых оттенков. Фарфор Ге, который относили к «Пяти великим школам керамики», сегодня считается одной из наиболее загадочных традиций китайского фарфора⁶⁷. Среди ученых нет единого мнения о том, какие именно объекты следует относить к школе Ге и было ли ее производство ограничено только лишь периодом династии Сун.

Узнаваемая черта фарфора Ге – заметные трещины на эмали. Но признаки Ге не ограничиваются этими элементами. (В частности, похожие приемы были использованы при изготовлении посуды типа Гуань.) В отличие от Гуань, в фарфоре Ге часто используется эффект двойных трещин – этот признак считается отличительной характеристикой для посуды Ге. Кроме того, в керамике Ге доминируют кремовые и коричневые оттенки – в то время, как изделия Гуань были голубого и зеленого оттенков. В источниках эпохи Мин трещины связывали с мотивом, имитирующим рисунок тающего льда⁶⁸.

Возникновение фарфора Ге связывают с легендарными братьями гончарами Чжан, каждый из которых создал свой собственный керамический стиль. Производство посуды Ге продолжилось и на протяжении более позднего

⁶⁵ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁶⁶ 冯先铭. 中国古陶瓷图典. 文物出版社. 1998. [Фэн С. Словарь древнекитайской керамики. Издательство "Культурное наследие". 1998.]

⁶⁷ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

⁶⁸ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

времени – в эпоху Юань⁶⁹. Возможно, ее рассматривали как аналог или замену императорской посуды Гуань. Также полагают, что производство посуды Ге могло продолжаться и на протяжении эпохи Мин⁷⁰.

Поздние империи этого периода – Ляо, Ся и Цзинь – были основаны кочевыми народами. Их привычки и вкусы повлияли на производство керамики. В эти периоды, как правило, производили керамику, обожженную на высоком огне, поскольку это было дешевле. В эти периоды особым интересом пользовалась более простая керамика с яркой глазурью⁷¹.

В этот период появился и новый прием – белая глазурь, которую наносили на более темную глиняную основу⁷². Появление этого приема было связано с тем, что мастера использовали местную глину. Когда им требовалось придать посуде более светлый оттенок – они наносили на темную глиняную основу белую глазурь⁷³.

Развитие фарфора в период ранних династий оказало принципиальное влияние на формирование более поздних школ. В период империй Хань, Тан и Сун были обозначены основные принципы и каноны⁷⁴, которые сделали возможным развитие фарфора более поздних империй. Фарфор ранних империй обозначил основное деление на северную и южную традиции и сформировал главные направления и школы в развитии фарфора⁷⁵.

⁶⁹ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁷⁰ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

⁷¹ 陈宁. 陶瓷概论[M].江西高校出版社. 2018.[Чэнь Н. Введение в керамику. Издательство университета Цзянси. 2018.]

⁷² Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

⁷³ 于长征,曹新民. 景德镇釉里红史论[M].江西高校出版社. 2019.[Юй Ч., Цао С. История красной глазури в Цзиндэчжэне . Издательство университета Цзянси. 2019.]

⁷⁴ Medley M. T'ang Pottery and Porcelain. London: Faber & Faber, 1981.

⁷⁵ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

Глава 3. Развитие фарфора и его основные школы в Китае в период Поздних Империй: Юань (1271—1368), Мин (1368—1644) и Цин (1644—1912)

В данном разделе будут рассмотрены основные направления развития фарфора в период Поздних Империй, который связан с такими династиями как Юань (1271—1368), Мин (1368—1644) и Цин (1644—1912). Развитие фарфора этого периода унаследовало многие традиции более раннего времени¹. Традиции фарфора периода Хань, Тан и Сун стали образцом для мастеров более позднего периода².

В некоторых случаях, на протяжении периодов Юань, Мин и Цин развивались те школы, которые возникли еще в танский период. В это время многие старые техники были усовершенствованы и возникли новые приемы, направления и школы производства фарфора³. Некоторые из начинаний, связанные с фарфоровым производством эпох Юань, Мин и Цин, сохранились до наших дней. В любом случае, развитие керамического производства в период Поздних империй – важный этап в истории фарфора⁴.

¹ 中国硅酸盐学会编. 中国陶瓷史. 文物出版社. 1982. [Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии. 1982.]

² Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

³ 黄康明, 黄清华. 中国《陶记》研究[M]. 江西美术出版社. 2020. [Хуан К., Хуан Ц. Исследование китайского "Таоцзи". Jiangxi Fine Arts Press. 2020.]

⁴ Bushell S. Chinese Pottery and Porcelain. London: Oxford University Press, 1977.

3.1. Развитие фарфора и его особенности в период империи Юань (1271—1368).

В 1279 году внук Чингисхана Хубилай-хан завершил завоевание Китая. Период с 1271 по 1368 год в истории Китая носит название империи Юань⁵. Монгольские правители правили северными территориями и в предыдущие периоды. Хубилай провозгласил себя императором, опираясь на китайскую традицию. Он объявил себя правителем не только северных территорий, но и всех остальных земель Китая⁶.

Основанная Хубилаем династия стала первой династией не китайского происхождения, ставшая во главе страны. Ее правление продолжалось до 1368 года, когда потомки Хубилая были свергнуты представителями династии Мин⁷. Представители династии Юань сохранили свою власть над северными территориями, где продолжали править на протяжении еще нескольких поколений⁸.

В эпоху Юань была проведена серия важных реформ, которые определили развитие Китая на протяжении последующих эпох. В частности, при Хубилай-хане была установлена централизованная власть и абсолютная монархия (чего не было при его предшественниках). Хубилай-хан разделил территорию Китая на

⁵ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁶ Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

⁷ Mote F. The Cambridge History of China. London: Cambridge University Press, 1994.

⁸ 戴云亮,戴云亭. 中国工艺美术简史[M].苏州大学出版社:大学通识课系列教程. 2017.[Дай Ю., Дай Ю. Краткая история китайского декоративно-прикладного искусства .Издательство университета Сучжоу:Серия учебных пособий для университетских общеобразовательных курсов. 2017.]

провинции. Эта модель правления стала прообразом системы правления в эпоху Мин и Цин. В этот период были проведены успешные экономические реформы⁹.

В сфере культуры основные изменения были связаны с появлением заметного числа монгольских элементов¹⁰. В частности, в религии, изобразительном искусстве, науках и медицине использовались системы, предложенные монголами. Вкусы монгольской знати были важны и для развития изобразительных искусств и ремесел¹¹.

Династия Юань поддерживала и стимулировала перемещение художников по территории всей империи. Таким образом происходил культурный обмен. Представители китайской аристократии и художественных кругов часто работали на территории Средней Азии и, наоборот, выходцы из Средней Азии и Монголии часто выполняли заказы на территории Китая¹².

Как и многие другие искусства и ремесла, фарфор и керамика в этот период испытали сильное влияние исламского мира¹³. В искусстве изготовления фарфора это было связано с появлением особого приема: синей подглазурной росписи по белому фону. Это нововведение стало наиболее заметным художественным и техническим приемом того времени.

Подглазурная роспись как художественный прием использовалась при изготовлении китайской керамики начиная с эпохи ранних династий¹⁴. В частности, этот прием использовался в посуде Цичжоу. В Китае в большей степени были

⁹ 胡祥雨,黄兴涛,夏明方,杨念群.百年清史研究史[M].中国人民大学出版社,2021 [Ху С., Хуан С., Ся М., Ян Н. Век истории исследований истории Цин. Издательство Китайского народного университета, 2021, № 2.]

¹⁰ Lane G. Daily Life in the Mongol Empire. London: Greenwood Publishing, 2006.

¹¹ Clunas C. Art in China. London: Oxford University Press: 1997.

¹² Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

¹³ 张安华.中国传统造型艺术对外传播研究[M].南京东南大学出版社. 202009.421.[Чжан А.Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства . Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]

¹⁴ 陈万里.陈万里陶瓷考古文集.紫禁城出版社 两木出版社.1990.[Чэнь В. Керамическая археология Чэнь Ваньли. Издательство Запретного города, Два деревянных издательства. 1990.]

распространены другие цветовые сочетания. Например, использовали черный подглазурный рисунок¹⁵.

Тем не менее, в Китае, особенно в аристократической традиции, цветной подглазурный рисунок считался излишне вульгарным. Представления о хорошем вкусе были связаны с монохромной керамикой – прежде всего, серо-голубых и зеленоватых оттенков. В традиционном китайском фарфоре предпочтение отдавалось таким категориям как минималистическая форма и тонкий эффект глазури¹⁶.

Белая керамика с синим рисунком выглядела несколько необычно. Полагают, что она сформировалась под влиянием традиции, пришедшей из Средней Азии¹⁷. Считается, что традиция этой керамики была связана с исламским искусством. И, в то же время, эти росписи использовали китайские сюжеты и традиции¹⁸. Возможно, изначально изделия этого типа предназначались на экспорт, но со временем бело-синяя керамика нашла своих поклонников и среди ценителей в Китае.

Одна из особенностей эпохи Юань – развитие торговых путей. Особенно тех из них, которые были связаны с водными артериями. (В частности, Хубилайхан провел реконструкцию и усовершенствовал Великий канал.) Экономическое и политическое объединение страны также способствовало развитию производства фарфора и стимулировало его рост¹⁹.

Фарфор стало легко транспортировать в разные части страны, поэтому появилась возможность сконцентрировать производство непосредственно в тех

¹⁵ Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.

¹⁶ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

¹⁷ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

¹⁸ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

¹⁹ 陈万里. 中国青瓷史略. 上海人民美术出版社. 1962. [Чэнь В. Краткая история китайского селадона. Шанхайское народное издательство изобразительных искусств. 1962.]

местах, где находились необходимые для этого полезные ископаемые. Таким образом, производство фарфора оказалось сосредоточено в районе Цзиндэчжэнь, который до сих пор остается одним из самых крупных центров по производству фарфора²⁰.

В эпоху Юань значительно выросли масштабы изготовления фарфора, а само производство приобрело промышленный характер²¹. Массовое производство позволило значительно реформировать отрасль, а также сделать фарфор важным предметом экспорта²². Развитие технологий изготовления фарфора в эпоху Юань сформировало промышленную и художественную основу фарфорового производства периода Мин и Цин²³.

3.2. Традиция фарфора и его основные школы в эпоху Мин (1368—1644).

В середине XIV века в Китае произошел ряд крупных восстаний, которые привели к свержению старой монгольской династии Юань и установлению нового правления империи Мин²⁴. Правители новой империи изменили налоговую политику, что привело к росту обрабатываемых земель, а затем – к росту государственного фонда. В империи Мин были созданы регулярная армия и флот, численность которых достигла около миллиона человек. В империи Мин была проведена последовательная централизация управления.

²⁰ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

²¹ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

²² 张安华. 中国传统造型艺术对外传播研究[M].南京东南大学出版社. 202009.421.[Чжан А. Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства . Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]

²³ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

²⁴ Mote F. The Cambridge History of China. London: Cambridge University Press, 1994.

Основная особенность, связанная с культурой эпохи Мин, – это попытка обращения к образцам эпохи Сун²⁵. После правления монгольской династии Юань и вкусами, связанными с присутствием монгольской культурной составляющей, художники и литераторы Китая стремились использовать образцы традиционной китайской живописи и поэзии. В начале XV века была возрождена придворная Академия живописи. Одним из важных направлений в живописи стал традиционный жанр «цветы и птицы», старая традиция которого восходит еще к эпохе династии Сун²⁶.

Репутацию художников приобрели многие мастера по изготовлению фарфора этого периода. Они считались не столько ремесленниками, сколько живописцами и скульпторами²⁷. Это позволило воспринимать фарфор не только традиционным ремеслом, связанным с изготовлением посуды, но и формой искусства²⁸. В XVII веке появляются не только функциональные, но и декоративные изделия из фарфора – например, статуэтки и фигуры из фарфора.

Одной из важных разновидностей фигурного фарфора принято считать Blanc de Chine – разновидность белого фарфора, который изготавливали в провинции Фуцзянь²⁹. Фарфор этого типа начали производить в эпоху Мин. Его особенность – белый цвет или бледный цвет слоновой кости. Тесто, из которого изготавливали фарфор такого типа, очень пластичное. Это позволило создавать

²⁵ 吕成龙,冯小琦.故宫藏传世瓷器真贋对比历代古窑址标本图录.紫禁城出版社.1998.[Ли Ч.,Фэн С. Сравнение подлинного и поддельного фарфора из коллекции Запретного города с образцами из древних печей на протяжении веков. Forbidden City Press. 1998.]

²⁶ 冯先铭.中国古陶瓷图典.文物出版社.1998.[Фэн С. Словарь древнекитайской керамики. Издательство "Культурное наследие". 1998.]

²⁷ Li H., Knight M. Power and Glory: Court Art of China's Ming Dynasty. San Francisco: Asian Art Museum, 2008.

²⁸ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

²⁹ Ayers J., Bingling, Y. Blanc de Chine: Divine Images in Porcelain. New York: China Institute, 2002.

из такого фарфора не только посуду, но и различные фигурки с очень высокой степенью детализации³⁰.

Из белого фарфора изготавливали разные предметы и объекты. Обычно называют такие объекты как чаши, вазы, кувшины, подставки для чашек, куклы и фигурки. Особенно важным направлением этого производства были фигурки религиозных деятелей: распространение фигурок из фарфора связывают с развитием буддизма. Как правило, из белого фарфора изготавливали фигурки Будд. Вероятно, их использовали в домашних алтарях, которые были в каждом доме. Полагают, что такие фигурки из белого фарфора оказали влияние на формы Мейсенского фарфора³¹.

Одна из особенностей периода Мин в фарфоре – необычное количество инноваций и связь с внешним рынком. Еще одна важная характеристика эпохи Мин – интерес к масштабным цветным рисункам, которые покрывают всю поверхность изделий³². Такие рисунки украшали вазы, блюда, чаши и другие предметы. Многие из этих приемов были унаследованы от фарфорового производства династии Юань и сложились под влиянием исламского мира³³.

Важным нововведением эпохи Мин стало усовершенствование кобальтового рисунка³⁴. Проблема синего рисунка в предыдущие периоды заключалась в том, что при обжиге он начинал течь. Добавление связующих материалов, устраняющих этот недостаток, приводили к тому, что рисунок становился более тусклым.

³⁰ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

³¹ 杨景萱. 中国瓷器纪录片的创作特点研究[D].河北大学.2020.[Ян Ц. Исследование творческих характеристик документальных фильмов о китайском фарфоре . Хэбэйский университет. 2020.]

³² 王清丽. 瓷上璀璨[M].河北美术出版社. 2020.[Ван Ц. Блеск на фарфоре. Хэбэйское художественное издательство. 2020.]

³³ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

³⁴ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

Продукция эпохи Мин высоко ценилась и среди современников, и при императорском дворе, и на внешнем рынке³⁵. В некоторых случаях, продукция мануфактур эпохи Мин оценивалась дороже, нежели оригинальные изделия эпохи Сун. Это, в свою очередь, вызывало критику в среде интеллектуалов, которые считали интерес к бело-синей керамике проявлением плохого вкуса³⁶.

Важнейшим обстоятельством, повлиявшим на развитие керамики эпохи Мин, было расширение рынка. Китай производил фарфор для внешнего рынка и экспортировал его в беспрецедентных масштабах³⁷. Фарфор, выполненный для внешнего рынка, отличался от объектов, предназначенных для продажи в Китае: он учитывал вкусы клиентов за пределами Китая и ориентировался на них³⁸. Особой популярностью в Европе пользовался тонкий прочный фарфор или фарфор с цветным или голубым рисунком.

Фарфор этого времени опирался на опыт и традиции эпохи Сун. Также он испытал влияние европейских мануфактур и, в то же время, сам оказал значительное воздействие на европейские вкусы. Многие из этих традиций и начинаний были продолжены в эпоху последующих династий, в период Цин.

3.3. Фарфор и его специфика его развития в эпоху Цин (1644—1912).

В 1644 году в результате продолжительных гражданских войн к власти пришли представители манчжурской династии. Они создали империю, которая

³⁵ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

³⁶ 詹颖. 邛窑器物设计的审美文化[M].中国轻工业出版社.2019. [Чжань И. Эстетическая культура дизайна артефактов печей Цюнь . Издательство легкой промышленности Китая. 2019.

³⁷ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

³⁸ 张安华. 中国传统造型艺术对外传播研究[M].南京东南大学出版社. 202009.421.[Чжан А.Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства . Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]

получила название Цин и просуществовала до 1912 года³⁹. Императоры Цин унаследовали систему власти и управления, сформированную еще в период династии Мин. Основные должности были разделены между манчжурами, ханьцами и представителями монгольской знати. В эпоху Цин была сформирована система административного деления современного Китая.

В эпоху Цин культура и искусство были подняты на новый уровень⁴⁰. Многие императоры и представители знати занимались искусствами: литературой, рисованием и живописью. В эпоху Цин занятие искусствами приобрело новый статус. Занятие традиционными искусствами было одним из способов продемонстрировать связь с китайской традицией. Образцом для художников была живопись эпохи Сун⁴¹.

Основными видами искусства для аристократии и художников была каллиграфия и живопись. Образованные китайцы благородного происхождения считали искусства частью своего статуса. Живопись и каллиграфия оказывали влияние на различные виды искусств – в том числе, и на искусство изготовления керамики и фарфора⁴².

Производство фарфора в начале правления династии Цин оказалось нарушено в результате многочисленных гражданских войн, которые предшествовали воцарению династии Цин⁴³. Центры производства оказались захвачены, печи для обжига на некоторое время были остановлены. Это привело к тому, что Китай утратил доминирующее положение на внешних рынках⁴⁴. Нишу, которую ранее занимал Китай, заняли производства из других стран. За

³⁹ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁴⁰ 中国硅酸盐学会编.中国陶瓷史.文物出版社.1982.[Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии.1982]

⁴¹ Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

⁴² Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.

⁴³ 陈宁. 清代陶瓷文献学论纲[M].中国轻工业出版社.2017.[Чэнь Н. набросок литературы по керамике династии Цин. Издательство легкой промышленности Китая. 2017.]

⁴⁴ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

пределами Китая сформировалось множество центров, где производили качественный фарфор.

Важная особенность эпохи Цин – заимствование фарфоровых рисунков из других видов искусств – в частности, каллиграфии и живописи. Живописные решения были нетипичными для фарфора⁴⁵. Но они быстро стали привычной формой. Кроме того, использование живописных элементов подчеркнуло новый статус фарфора: не просто как прикладного производства посуды, но как одного из важных видов изобразительного искусства⁴⁶.

В эпоху Цин развитие получили новые виды фарфора. В частности, те, которые использовали надглазурную роспись. Надглазурная эмаль стала одной из отличительных особенностей фарфора эпохи Цин⁴⁷. Фарфор производился как для внешних, так и для внутренних рынков. На внешнем рынке предпочтение отдавали тонкому белому фарфору с цветным или кобальтовым рисунком⁴⁸. На внутреннем рынке популярностью пользовались однотонные изделия, которые благодаря новым техническим возможностям часто были ярких цветов.

Технические стандарты фарфора в этот период были исключительно велики. Украшения и декор становились все более сложными и хаотичными⁴⁹. Фарфор династии Цин считается одной из вершин в производстве фарфора как в художественном, так и в технологическом плане. Хотя многие эксперты отдают предпочтение фарфору эпох Сун и Мин⁵⁰. Фарфор династии Цин продолжил многие традиции, заложенные в предыдущие эпохи, в частности – в сунский

⁴⁵ 杨景萱. 中国瓷器纪录片的创作特点研究[D].河北大学.2020.[Ян Ц. Исследование творческих характеристик документальных фильмов о китайском фарфоре . Хэбэйский университет. 2020.]

⁴⁶ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

⁴⁷ Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

⁴⁸ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁴⁹ 陈宁. 从 china 到 China[M].江西高校出版社. 2020.[Чэнь Н. От china к фарфору . Издательство университета Цзянси. 2020.]

⁵⁰ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.

период⁵¹. Фарфор эпохи Цин можно считать одной из высших точек развития фарфора в Китае. Этот опыт положен в основу современного фарфорового производства.

⁵¹ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

Глава 4. Описание графического проекта

Данная работа представляет собой проект комплексного графического сопровождения мероприятий, связанных с представлением китайского фарфора. Речь идет о представлении различных сортов и видов фарфора и продвижении их в контексте интернациональной культуры: в Китае и за его пределами. Следует отметить, что школы и разновидности китайского фарфора являются предметом последовательных исследований¹.

До сих пор не существует четкого определения фарфора². В разных странах существует разная терминология и к категории «фарфора» относят разные способы обработки керамики³. Тем не менее, существует несколько параметров, которые позволяют определить тот или иной тип керамики как фарфор⁴. Прежде всего, в состав керамического изделия должна входить фарфоровая глина (каолин). Кроме того, в состав фарфора входят полевой шпат, муллит и кварц. Важное качество фарфора – низкое содержание железа. После

¹ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

² Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

³ 张安华. 中国传统造型艺术对外传播研究[M].南京东南大学出版社. 202009.421.[Чжан А. Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства. Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]

⁴ 冯先铭. 中国陶瓷. 上海古籍出版社. 1994.[Фэн С. Китайская керамика. Шанхайское издательство древних книг. 1994.]

обжига керамика приобретает белый цвет и становится полупрозрачной. Степень водопоглощения – менее 1% -- такая керамика практически не впитывает воду⁵.

Фарфор изготавливается из каолина, кварцевого камня и муллита. Фарфор получают в результате обжига при температуре от 1280 до 1400 градусов. Цвет глазури претерпевает различные изменения из-за температуры обжига. История развития фарфора в Китае насчитывает многие столетия. Появление фарфора связывают с периодом Шан и относят примерно к XVI в. до н.э⁶. В эпоху Суй и Тан произошло разделение фарфора на два основных направления. Первое – это монокромный фарфор бирюзового цвета, в составе которого присутствовал селадон⁷. Второе – тонкий белый фарфор полупрозрачной текстуры. В Китае было сформировано несколько основных школ фарфора, которые получили название «пяти основных печей»⁸.

Китай считается родиной фарфора. Полагают, что фарфор можно рассматривать как один из важнейших вкладов Китая в мировую цивилизацию. Интернациональный характер и развитие фарфора является одной из важных идей данной работы. Наша задача – продемонстрировать устойчивую связь искусства фарфора с китайской традицией. Фарфор для Китая – один из центральных символов. В то же время, наша цель – представить фарфор как интернациональный инструмент.

С нашей точки зрения, графический дизайн как универсальная форма является важным способом представления фарфора, способом демонстрации его интернационального характера. Графический дизайн – универсальный способ

⁵ Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996; Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

⁶ 胡祥雨,黄兴涛,夏明方,杨念群. 百年清史研究史[M].中国人民大学出版社.2021.[Ху С., Хуан С., Ся М., Ян Н. История исследования истории Цин за 100 лет. Издательство Китайского народного университета.2021.]

⁷ 冯先铭.中国古陶瓷图典.文物出版社.1998.[Фэн С. Словарь древнекитайской керамики. Издательство "Культурное наследие". 1998.]

⁸ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

представления, понятный в разных культурных условиях и не требующий специального перевода.

Цель проекта.

Цель данного графического проекта – создание комплексного графического сопровождения для продвижения китайского фарфора. В рамках данного проекта важным является представление двух основных систем – графического дизайна и китайского фарфора. Китайский фарфор является тем предметом, вокруг которого построена данная работа. Графическая система проекта связана с последовательным изучением графического дизайна и особенностей его развития. Визуальные формы, представленные в работе, основаны на последовательном изучении графического дизайна XX века.

Задачи проекта.

Задачи данного проекта можно обозначить следующим образом:

- Изучение основных направлений и школ графического дизайна XX века.
- Изучение и использование основных методов графического дизайна XX века.
- Использование основных визуальных форм дизайна XX века в графическом проекте.
- Создание графического проекта, основанного на базовых элементах графической системы XX века.
- Представление фарфора как важного элемента современной визуальной системы.
- Использование фарфора как смыслового элемента актуальной графической системы.

Актуальность проекта.

В современной визуальной системе фарфор является важным художественным элементом⁹. Фарфор привлекает внимание как исторический, бытовой и художественный материал. В силу своего функционального характера фарфор и выполненные из него предметы включены в повседневную жизнь и, в то же время, фарфор остается важным художественным материалом. Книги¹⁰, монографии, исследования¹¹, каталоги, музейные собрания¹² – это актуальный материал, который связан с фарфором. Обращаясь к проектам графического сопровождения, связанных с представлением фарфора мы, тем самым, обращаемся к актуальному предмету и актуальному материалу.

Новизна проекта.

Проект рассматривает фарфор как возможную основу и сюжет для графического дизайна. Одновременно с этим, мы рассматриваем фарфор как важный графический элемент. Новизна данного проекта – в совмещении функций графики и фарфора, в стремлении рассматривать фарфор как возможную основу графических проектов.

Возможность практического применения.

Графические элементы и принципы, сформированные в рамках данного графического проекта, могут быть использованы при проведении презентационных мероприятий, связанных с представлением фарфора.

⁹ 戴云亮,戴云亭. 中国工艺美术简史[M].苏州大学出版社:大学通识课系列教程. 2017.[Дай Ю., Дай Ю. Краткая история китайского декоративно-прикладного искусства .Издательство университета Сучжоу:Серия учебных пособий для университетских общеобразовательных курсов. 2017.]

¹⁰ 冯先铭.中国陶瓷.上海古籍出版社.1994.[Фэн С.Китайская керамика. Шанхайское издательство древних книг. 1994.]

¹¹ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

¹² Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991; Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

Элементы данного графического проекта могут быть использованы при подготовке промышленных выставок и музейных проектов. Также элементы данного проекта могут быть использованы в публикационных проектах.

Методика работы над проектом.

В основу данного проекта положено систематическое исследование, сформированное в двух основных направлениях: изучение графического дизайна XX века и исследование художественной специфики китайского фарфора. Эти исследования формируют основу графического проекта и определяют выбор тех или иных графических подходов и инструментов.

В работе над проектом использован следующий комплекс программ: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Indesign, Adobe After Effects, Adobe Dreamweaver.

Состав проекта.

Работа над проектом предполагает использование такого комплекса инструментов как шрифтовая гарнитура, макетная сетка и логотип. В рамках проекта внимание уделено таким носителям как плакаты, сувенирная продукция, сайт и медиа-сопровождение. Графические решения: цветовые элементы, фоновая заливка и конструкция.

Описание проекта.

Данная работа представляет собой проект графического сопровождения мероприятий, связанных с представлением и продвижением китайского фарфора. Работа состоит из двух частей: графического проекта и теоретического исследования. В рамках теоретического исследования рассмотрены две основные платформы. Первая – развитие графического дизайна XX века. Второе – развитие китайского фарфора. Фарфор рассмотрен как исторический и художественный материал, а также как инструмент национальной идентичности.

В основу графического проекта положено проведенное аналитическое исследование. Положения и принципы, определенные в рамках теоретического исследования, формируют основу графического проекта.

Условной целью проекта является представление китайского фарфора. Проект предполагает, что это представление может быть реализовано в интернациональной среде. Инструментом этого представления является графический дизайн, который формирует универсальную визуальную и смысловую систему. В рамках проекта сформирована последовательная графическая система. Она включает такие графические формы и носители как постеры, буклеты и сувенирную продукцию.

Плакатная графика построена на соединении двух основных графических систем. Первое – это система интернационального графического дизайна. Элементы и мотивы дизайн-графики XX столетия использованы как основа визуальной системы данного проекта.

Вторая составляющая – традиционная китайская графическая система. Она, в свою очередь, связана с двумя компонентами – визуальная система, сформировавшаяся как часть фарфорового дизайна. Второе – элементы традиционной китайской графики, которые вырабатывались на протяжении многовековой истории Китая.

Заключение

Данная работа была посвящена подготовке проекта графического сопровождения китайского фарфора. Диссертационный проект был сформирован из двух частей – графической части и теоретического исследования¹. Теоретическая часть, в свою очередь, была основана на синтетическом изучении двух фундаментальных направлений: графического дизайна XX века² и художественных особенностей китайского фарфора³.

Изучение графического дизайна XX века⁴ позволило сформировать устойчивый графический проект. В рамках теоретического исследования были рассмотрены основные этапы и направления развития китайского фарфора⁵. Это позволило обеспечить устойчивую теоретическую основу проекта.

¹ Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

² Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005; Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc, 1983; Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

³ 陈宁. 陶瓷概论[M].江西高校出版社. 2018.[Чэнь Н. Введение в керамику. Издательство университета Цзянси. 2018.]

⁴ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012; Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005; Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc, 1983.

⁵ 陈宁. 从 china 到 China[M].江西高校出版社. 2020.[Чэнь Н. От china к фарфору . Издательство университета Цзянси. 2020.]

Целью данной работы являлось создание графического проекта, посвященного продвижению китайского фарфора. Целью исследовательского раздела можно обозначить изучение графического дизайна XX века, а также основных направлений и школ китайского фарфора.

В рамках данного исследования были реализованы следующие задачи:

- Рассмотрена графическая система и графический опыт XX века.
- Обозначены основные художественные течения XX века.
- Проанализированы основные направления и школы графического дизайна XX века.
- Рассмотрены художественные особенности китайского фарфора.
- Изучены основные направления и школы фарфора в Китае.

Данное исследование было построено на систематическом изучении выбранного материала. Оно использовало такие методологические принципы как изучение литературы и основных исследовательских концепций, связанных с представлением обозначенной темы. Также был проведен сбор фактического материала, посвященного проблемам развития китайского фарфора и графики XX века.

Особенность данной работы – соединение теоретического и прикладного формата. Материал данного исследования стал основой практического проекта. Фарфор рассматривался как возможная художественная основа графического дизайна. Разработанный проект может быть использован для подготовки исследовательских и презентационных проектов, связанных с изучением или представлением китайского фарфора.

Проект состоит из двух частей – практической и теоретической. Практическая часть проекта представляет собой проект графического сопровождения графических мероприятий, связанных с представлением китайского фарфора. Теоретический раздел – это исследование, сосредоточенное на двух основных темах: художественные особенности китайского фарфора и развитие графического дизайна XX века. Работа состоит из Введения, четырех глав и Заключения.

В первой главе рассмотрены вопросы, связанные с искусством и графическим дизайном XX века.⁶ Новый характер и образ жизни требовали радикальных изменений – в том числе, в сфере искусства. Изменения в художественной сфере начались еще в XIX столетии сначала в живописи художников-импрессионистов⁷, а затем – в кругу постимпрессионистов. Искусство начала XX века отражало изменение ритма жизни. Движение, скорость, индустриальный транспорт стали важными темами искусства в начале XX века. Эти образы стали важными направлениями для таких художественных движений как фовизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм и другие художественные течения начала XX века⁸.

Важным направлением в искусстве и дизайне 1920-х – 1930-х годов называют стиль Арт-деко⁹. Основные элементы этого стиля, как полагают, сформировались незадолго до Первой мировой войны. Тем не менее, формирование ключевых идей этого стиля связывают с 1920-ми годами и, в частности, -- с Международной выставкой современного декоративного и промышленного искусства (Arts Décoratifs, от Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes)¹⁰, которая проходила в Париже в 1925 году¹¹.

Одной из наиболее заметных школ, связанных с развитием и распространением дизайна, можно считать школу Баухаус¹². Она была основана в Германии в 1919 году и сегодня рассматривается как важнейший источник

⁶ Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.

⁷ Ревалд Д. История импрессионизма. М: Республика, 1994.

⁸ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.

⁹ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York: Abrams, 2009.

¹⁰ 周易.后现代主义装饰艺术发展研究[J].艺术品鉴,2020(35):26-27.[Чжоу И. Исследование о развитии постмодернистского декоративного искусства . Оценка искусства,2020(35):26-27.]

¹¹ Charles V. Art Déco. New York: Parkstone International, 2013.

¹² 王小乔.包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

формирования базовых школ и идей современного дизайна¹³. Баухаус стал результатом слияния Веймарской школы искусств и ремесел с Веймарской академией художеств. Фундамент соединения творческих ремесел и индустриального мира в Германии был заложен еще архитектором и дизайнером Питером Беренсом и Немецким Веркбундом.

В 1930-е годы мир столкнулся с реалиями Великой депрессии, с новой ситуацией в экономической и политической жизни. Эта новая ситуация требовала новых методов ее отображения в культуре и искусстве. Помимо новых графических методов, важным способом поддержки и отражения новой системы стала фотография¹⁴. Использование фотографии стало общей традицией в плакатной графике 1930-х годов. Одними из первых фотографию в плакате начали использовать представители русского конструктивизма. В 1930-е годы фотография в графическом дизайне прочно заняла свои позиции. Использование фотографии в рекламном и коммерческом дизайне стало привычным и было использовано в разных жанрах графического дизайна¹⁵.

Возникновение Швейцарской школы связывают с периодом 1950-х – 1960-х гг. и соотносят с Интернациональным типографическим стилем¹⁶. Швейцарская графика и швейцарский стиль оказали заметное влияние на развитие графического дизайна последующих десятилетий¹⁷. Полагают, что многие элементы и решения компьютерного дизайна были сформированы под влиянием Швейцарской графической школы. В частности, полагают, что многие графические решения, связанные с идеями Flat Design, были сформированы под влиянием

¹³ Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.

¹⁴ 赵嘉.一本摄影书[M].电子工业出版社.2012.[Чжао Ц. Книга о фотографии. Издательство электронной промышленности. 2012.]

¹⁵ 王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна .Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002.]

¹⁶ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Stile. London: Laurence King Publishing Ltd., 2006.

¹⁷ Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.

таких направлений как русский конструктивизм, школа Баухаус и Швейцарская школа графического дизайна¹⁸.

Вторая и третья главы исследования были посвящены исследованию художественных особенностей китайского фарфора. Возникновение и ранний этап развития керамики в Китае связывают с додинастическим периодом. Первые образцы керамического производства относят к началу неолита. Существуют серьезные разночтения в понимании того, что именно следует считать фарфором. Некоторые исследователи полагают, что «фарфор» – это собирательный термин, исключающий всю керамическую посуду, вне зависимости от того, из каких ингредиентов она изготовлена¹⁹. В Китае к фарфору относят две категории керамики: керамику с обжигом при высоких температурах и керамику с обжигом при низких температурах²⁰.

Согласно археологическим данным, печи для обжига керамики, способные поддерживать температуру около 1000 градусов, появились в Китае уже около 2000 года до н.э. Примерно к 200 году могли появиться печи, способные поддерживать температуру около 1300 градусов²¹. Это создало технические возможности и условия, необходимые для изготовления фарфора²². Наиболее ранние объекты керамики, которые определяют как фарфор, относятся к эпохе Хань (206 до н. э. – 220).

В эпохи Суй и Тан в развитии фарфора были продолжены те направления, которые были обозначены в период Хань. В частности, в периоды Суй и Тан

¹⁸ Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.

¹⁹ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

²⁰ 吕成龙.中国古陶瓷款识.紫禁城出版社.2003.[Ли Ч.Китайская древняя керамическая маркировка. Издательство Запретного города. 2003.]

²¹ 陈万里.陈万里陶瓷考古文集.紫禁城出版社 两木出版社.1990.[Чэнь В. Керамическая археология Чэнь Ваньли. Издательство Запретного города, Издательство "Два дерева. 1990.]

²² Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.

получило свое развитие искусство фарфора. В эти периоды в Китае производился широкий ассортимент керамических изделий с обжигом как при высоких, так и при низких температурах. В период Суй широкое распространение получили новые техники. В частности – санкай – техника трехцветной эмали, которая начала свое развитие еще в эпоху Хань²³.

В эпоху Тан распространение получает техника Юэ. Это специальный тип керамики, покрытой глазурью²⁴. Другим типом керамики эпохи Тан был фарфор Синь²⁵. Это белый полупрозрачный фарфор, который производился в провинции Хэбэй на севере Китая²⁶. Фарфор Синь, появившийся в эпоху Тан, можно считать первым в мире фарфором современного типа.

В период Сун развитие искусства фарфора было продолжено. Фарфор этого периода и связанные с ним формы приобрели огромное значение для развития фарфорового производства более поздних империй²⁷. Фарфор периода Сун стал одним из главных образцов для фарфорового производства последующих эпох.

В эпоху Сун складывается особый регламент фарфорового производства. В частности, возникает понятие «Пять великих печей» -- это пять самых известных и престижных производств фарфора в период Сун. К этому перечню относят

²³ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

²⁴ 于长征,曹新民. 景德镇釉里红史论[M].江西高校出版社. 2019.[Юй Ч., Цао С. История красной глазури в Цзиндэчжэне . Издательство университета Цзянси. 2019.]

²⁵ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

²⁶ 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河北卷.紫禁城出版社.2006.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древних китайских печей из Дворцового музея - том Хэбэй. Издательство Запретного города. 2006.]

²⁷ Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

изделия Джун, Гуань, Динг, Ге и Ру (или Жу)²⁸. Эти «Пять великих печей» считались наиболее важными производствами. Некоторые из них (например, Ру и Гуань) производили посуду для императорского двора.

Время с 1271 по 1368 год в истории Китая носит название империи Юань²⁹, этот период связан с монгольским завоеванием. Как и многие другие искусства, фарфор и керамика в этот период испытали сильное влияние исламского мира. В искусстве изготовления фарфора это было связано с появлением особого приема: синей подглазурной росписи по белому фону. Это нововведение стало наиболее заметным художественным и техническим приемом того времени. Представления о хорошем вкусе были связаны, в первую очередь, с монохромной керамикой – прежде всего, серо-голубых и зеленоватых оттенков³⁰.

В середине XIV века в Китае произошел ряд крупных восстаний, которые привели к свержению старой монгольской династии Юань и установлению нового правления империи Мин³¹. Основная особенность, связанная с культурой эпохи Мин, – попытка обращения к образцам эпохи Сун. Важным нововведением эпохи Мин стало усовершенствование кобальтового рисунка³². Проблема синего рисунка в предыдущие периоды заключалась в том, что при обжиге он начинал течь. Добавление связующих материалов, устраняющих этот недостаток, приводило к тому, что рисунок становился более тусклым. Технология кобальтового рисунка была значительно усовершенствована в эпоху Мин³³.

²⁸ Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета.

Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.

²⁹ Fairbank J.; Goldman M. China: A New History, Enlarged Edition, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

³⁰ 阮怡帆. 近现代工艺美术研究[M].南京东南大学出版社.2018.[Руан И. Исследования по современному декоративно-прикладному искусству. Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 2018.]

³¹ Mote F. The Cambridge History of China. London: Cambridge University Press, 1994.

³² Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics, 1988.

³³ 张鹏程,连冕,李亮. 物质文化的历史计量[M].陕西三秦出版社.2017. [Чжан, П., Лянь Г., Ли Л. Историческое измерение материальной культуры. Издательство "Шэньси Саньцин". 2017.]

В эпоху Цин культура и искусство были подняты на новый уровень. Важная особенность эпохи Цин – заимствование фарфоровых рисунков из других видов искусств – в частности, каллиграфии и живописи. Живописные решения были нетипичными для фарфора³⁴. Но они быстро стали привычной формой. Кроме того, использование живописных элементов подчеркнуло новый статус фарфора: не просто как прикладного производства посуды, но как одного из важных видов изобразительного искусства³⁵. Украшения и декор становились все более сложными и хаотичными. Фарфор династии Цин считается одной из вершин в производстве фарфора как в художественном³⁶, так и в технологическом плане. Этот опыт положен в основу современного фарфорового производства.

В четвертой главе было представлено описание графического проекта.

³⁴ Wood N. Chinese glazes: their origins, chemistry, and recreation. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.

³⁵ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. Phaidon, 1989.

³⁶ 耿宝昌.故宫博物院藏清代御窑瓷器.紫禁城出版社.2005.[Гэн Б. Коллекция императорского фарфора династии Цин в Музее дворца. Издательство Запретного города. 2005.]

Список Литературы

Литература на русском языке:

1. Арсланов В, Теория и история искусствознания. М.: Академический проект, 2015.
2. Бу И. Выставочные проекты Яна Фабра в классических художественных музеях: аспекты диалога традиции и современности // Музей. Памятник. Наследие. 2018. № 1 (3). С. 33-40.
3. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 290—297.
4. Бу И.; Васильева Е. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.
5. Бхаскаран Л. Анатомия дизайна. Реклама, книги, газеты, журналы. М.: АСТ, 2006.
6. Быстрова Т. Вещь, форма, стиль: введение в философию дизайна. Екатеринбург: Издательство УрГУ, 2001.
7. Васильева Е., Бу И. Фарфор Жу Яо и принципы минимализма: к проблеме чувства формы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 42. С. 43-52.
8. Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022.
9. Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.
10. Васильева Е. Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала // «Новая норма». Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. Библиотека журнала «Теория моды». М.; НЛО, 2021, сс. 155 - 164.
11. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
12. Васильева Е. «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.

13. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
14. 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.
15. Васильева Е. Стереография Шухова: конструкция и пространство // Известное российское фотоискусство: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2020.
16. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
17. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
18. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. – 280 с.
19. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.
20. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
21. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
22. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.
23. Васильева Е.; Аристова (Гарифулина) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.
24. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры, № 1 (26) 2017. С. 163—169.
25. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
26. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 — 24.
27. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
28. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212—225.

29. 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.
30. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.
31. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27-37.
32. 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.
33. Васильева Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 4. С. 28-41.
34. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26-52.
35. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64-80.
36. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64-79.
37. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175—186.
38. Гырдымова И.; Васильева Е. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX в. / Материалы II Международной научной конференции «Визуальная коммуникация в социокультурной динамике». Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Набережные Челны, 2016, с. 66 -69.
39. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX в. СПб.: Азбука-классика, 2008.
40. Глинтерник, Э. М. Историческое самоопределение графического дизайна в проектной культуре России (1880 -1980-е гг.): Авт. дис... д. иск. СПб., 2001.
41. Глинтерник Э. Рекламная дизайн-графика как социокультурный феномен в России 1880 – 1910-х годов. // Международный журнал исследований культуры. 2016. №4 (25). С. 13-22.
42. Ильяхов М. Сарычева Л. Пиши, сокращай. М.: Альпина, 2018.
43. Иттен Й. Искусство цвета. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2018.
44. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. М.: Искусство, 1923.
45. Королькова А. Живая типографика. М.: Индекс маркет, 2018.
46. Лебедев А. Ководство. М.: Стулия Артемия Лебедева, 2014.

47. Ли М. Васильева Е. Иллюстрация детских книг в современной Японии: базовые принципы и основные имена // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 115–123.
48. Лола Г. Метафизика дизайна. — М.: Издательство СПбГУ. 2014. — 156 с.
49. Маэда Д. Законы простоты: Дизайн. Технологии. Бизнес. Жизнь. М.: Альпина Паблишер, 2015.
50. Мильчин А. Чельцова А. Справочник издателя и Автора. М.: Студия Артемия Лебедева, 2018.
51. Монтейро М. Дизайн — это работа. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012.
52. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне. М.: Студия Артемия Лебедева, 2018.
53. Норман Д. Дизайн привычных вещей. М.: Вильямс, 2013.
54. Огилви Д. Огилви о рекламе. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2011.
55. Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица - ЛВХПУ им. В. И. Мухиной - СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166.
56. 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.
57. Позднякова К. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогике // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 125-128.
58. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX – начале XXI века // Мир современной науки. 2016. № 2 (36). С. 99-105.
59. Позднякова К. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 2. С. 59-67.
60. Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Дмитрий Аронов, 2008.
61. Ревалд Д. История импрессионизма. М: Республика, 1994.
62. Ревалд Д. Постимпрессионизм. М: Республика, 2002.
63. Роуди М. Визуальные заметки. М. Манн, Иванов, Фербер, 2017.
64. Сперанская В., Лисовский В. & Потапов В. От «Сарской дороги» до «проспекта Победы». Этапы формирования архитектурного ансамбля Московского проспекта в Санкт-Петербурге // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2020, № 4, стр. 637-682.
65. Сперанская В. & Лавров Л. Когда деревья стали большими...: (о восстановлении исторических открытых пространств центра

- Петербурга) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение, 2017, стр. 223-248.
66. Сперанская В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. СПб.: Астерион, 2008.
67. Сперанская В. Страницы истории советской архитектуры 1930-х годов // Декоративное искусство и дизайн: проблемы образования, творчества и художественного наследия, 1990.
68. Сперанская В. & Астафьева-Длугач М. Архитектор Сергей Сперанский. М.: Стройиздат, 1989.
69. Стародумова Е. Метод кинетической типографики и феномен классического дизайна. Опыт футуристов в современной визуальной программе // ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2020. С. 362-366
70. Уильямс Р. Дизайн для недизайнеров. СПб.: Питер, 2017.
71. Фиртич Е. Джон Кейдж и проблема визуального представления акустического пространства // ИСКУССТВО И ДИЗАЙН: ИСТОРИЯ И ПРАКТИКА. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2020. С. 367-371.
72. Фремптон К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.
73. Шишмарева Т. Китайский словарь «Эръя» в идеографическом и этнокультурном аспектах. Иркутск: ИГУ, 2017.
74. Шпикерманн Э. О шрифте. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017.

Литература на английском языке:

75. Ades D., Brown R., Friedman M The 20th-century poster: Design of the avant-garde. London: Abbeville Press, 1984.
76. Airy D. Identity Designed: The Definitive Guide to Visual Branding. New York: Rockport Publishers, 2019.
77. Assibey G. at all. Challenges to Sustainability in the Graphic Design Practices of a Developing Nation // Design and Culture, 2020, 12 (1).
78. Ayers J., Bingley, Y. Blanc de Chine: Divine Images in Porcelain. New York: China Institute, 2002.
79. Banham P. Theory and Design in the First Machine Age, New York: MIT Press, 1980.
80. Benn C. China's Golden Age: Everyday Life in the Tang dynasty. Oxford: Oxford University Press, 2002.
81. Berryman G. Notes on graphic design and visual communication. London: Crisp Publications. 1990.
82. Blier S. Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece. Durham, N.C.: Duke University Press. 2019.
83. Bojko S. New graphic design in revolutionary Russia. London: Lund Humphries. 1972.

84. Baumann K. Bauhaus Dessau: Architecture Design Concept. Berlin: JOVIS Verlag, 2007.
85. Bringhurst J. The Elements of Typographic Style, New York: Hartley and Marks Publishers, 2004.
86. Bushell S. Chinese Pottery and Porcelain. London: Oxford University Press, 1977.
87. Cabianca D. A Case for the Sublime Uselessness of Graphic Design // Design and Culture, 2016, N 8(1).
88. Charles V. Art Déco. New York: Parkstone International, 2013.
89. Clunas C. Art in China. London: Oxford University Press: 1997.
90. Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. New York: Abrams, 2009.
91. Eco U. Storia della bellezza, Milano: Girolamo de Michele, 2004.
92. Foster H., Krauss R., Bois Y-A., Buchloh B. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2005.
93. Freeman J. The Fauve Landscape. New York: Abbeville Press, 1990.
94. Gombrich E. The Story of Art. London: Phaidon, 2005.
95. Gropius W. The New Architecture and the Bauhaus, London, Faber and Faber, 1935.
96. Haught M., FireSigns: A Semiotic Theory for Graphic Design // Visual Communication Quarterly, 2018, N 25(3).
97. Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. London: Laurence King Publishing Ltd., 2006.
98. Hollis R. About Graphic Design. New York: Occasional Papers, 2012.
99. Klein J. Matisse portraits. New York: Yale University Press, 2001.
100. Laing S, Masoodian M. A study of the influence of visual imagery on graphic design ideation // Design Studies, 2016, N 45.
101. Lane G. Daily Life in the Mongol Empire. London: Greenwood Publishing, 2006.
102. Li H. Chinese Ceramics. The New Standard Guide. Thames and Hudson, London, 1996.
103. Li H., Knight M. Power and Glory: Court Art of China's Ming Dynasty. San Francisco: Asian Art Museum, 2008.
104. Liu X., Wang C., McCarthy M. The design of coiling and uncoiling trusses using planar linkage modules. // Mechanism and Machine Theory, 2020, N3.
105. Meggs P. History of Graphic Design, New York: John Wiley & Sons Inc, 1983.
106. Mitnick K., Simon J. The Art of Deception: Controlling the Human Element of Security. Indianapolis: Wiley. 2002.
107. Moholy-Nagy L. Malerei, Fotografie, Film, Munich: Albert Langen, 1925.
108. Mote F. The Cambridge History of China. London: Cambridge University Press, 1994.
109. Moujian S. An Encyclopedia of Chinese Art. London: Thames & Hudson, 1986.

- 110.Müller-Brockmann J. Grid systems in graphic design. Salenstein: Teufen 1981.
- 111.Newark Q. What Is Graphic Design? Essential Design Handbooks. New York: RotoVision, 2007.
- 112.Pevsner N. The Pioneer of Modern Design-From William Morris to Gropius. New York: Palazzo, 2016.
- 113.Pierson S. Earth, Fire and Water: Chinese Ceramic Technology. London: Foundation of Chinese Art, University of London, 1996.
- 114.Poggenpohl S. Fire Signs, A Semiotic Theory for Graphic Design// Visible Language, 2017, № 51/52 (3-1).
- 115.Rado P. An Introduction To The Technology Of Pottery. London: Pergamon Press, Institute of Ceramics,1988.
- 116.Ross R. Producing Knowledge with Billboards:Graphic Design and Research // Design and Culture,2018,N 10(3).
- 117.Russell T. Clement, Les Fauves: A sourcebook. Santa-Barbara: Greenwood Press, 1994.
- 118.Sandbach A. Graphic Design and the Aesthetics of Place // Iridescent, 2011, N 1(1).
- 119.Siebenbrodt M. Bauhaus Weimar, Designs for the Future; Bauhaus Weimar, Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.
- 120.Thompson B. The art of graphic design. Yale: Yale University Press,1988.
- 121.Tondreau B. Layout Essentials: 100 Design Principles for Using Grids. New York: Rockport Publishers, 2011.
- 122.Tschichold J. Die neue Typographie. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928.
- 123.Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain, London: British Museum Press, 1991.
- 124.Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art,1998.
- 125.White J. Graphic design for the electronic age. London: Watson-Guptill Publications, 1988.
- 126.Woodford S. The Cambridge Introduction to Art, New York: Yilin Publishing House, 2013.
- 127.Woodham P. 20th Century Design, London: Gareth Stevens Pub.2000.

Литература на китайском языке:

- 128.胡祥雨,黄兴涛,夏明方,杨念群.百年清史研究史[M].中国人民大学出版社,2021 [Ху С., Хуан С., Ся М., Ян Н. Век истории исследований истории Цин. Издательство Китайского народного университета, 2021, № 2.]

- 129.刘颖;杨猛.包装设计中“五感”应用的探究[A].第十三届全国包装工程学术会议论文集 2010 [Лю И.; Ян М. Исследование по применению "Пять чувств" в дизайне упаковки, 2010]
- 130.刘静.融入式包装设计初探[A].第十三届全国包装工程学术会议论文集, 2010 [Лю Ц. Предварительное исследование по комплексному дизайну упаковки, 2010]
- 131.标志、名片与 vi 设计[M]. 化学工业出版社, 《Design+——全球设计精粹》编写组, 2013 [Дизайн логотипа, визитки и vi. Пресса химической промышленности, Дизайн + —— Суть мирового дизайна, 2013]
- 132.张明利,熊英.视觉识别系统中辅助图形的设计与应用[J].包装工程, 2016 [Чжан М., Сюн И. Проектирование и применение вспомогательной графики в системе визуального распознавания.. Упаковочная техника. 2016.]
- 133.李刚,李雪. VI 中辅助图形的造型表现方法研究[J]. 设计, 2015 [Ли Г.,Ли С. Исследование метода моделирования представления вспомогательной графики в VI. Дизайн. 2015]
- 134.徐恒醇.设计美学[M]. 清华大学出版社, 2006 [Сюй Х. Эстетика дизайна. Издательство университета Цинхуа, 2006]
- 135.朱锴.现代平面设计巨匠田中-光的设计世界[M].北京:中国青年出版社, 1998. [Чжу Э. Современный мастер графического дизайна Танака-Дизайн Мир Света . Пекин:Китайское молодежное издательство, 1998.]
- 136.王受之.世界平面设计史[M].北京:中国青年出版社,2002 [Ван Ш. История мирового графического дизайна . Пекин: Китайское молодежное издательство, 2002.]
- 137.朱维理.大型活动标志设计实战案释[M].北京:北京理工大学出版社, 2009 [Чжу В. Интерпретация актуального боевого логотипа для масштабных мероприятий. Пекин: Пекинский институт технологической прессы, 2009.]
- 138.朱锴.日本海报设计的形态[M].广西:广西美术出版社, 2001 [Чжу Э. Форма японского плаката. Гуанси:Издательство изобразительного искусства провинции Гуанси, 2001.]
- 139.赵燕.视觉传达设计概论纲要[J];包装世界, 1996. [Чжао Я. Краткое описание введения в дизайн визуальных коммуникаций ; Упаковочный мир, 1996]
- 140.陈湘.谈现代视觉传达设计的起源和发展[J].财贸研究,2000. [Чэнь С. О происхождении и развитии современного визуального

- коммуникационного дизайна . Финансы и торговые исследования, 2000.]
- 141.何洁.当代视觉传达设计散论[J].装饰,1998. [Хе Д. О современном визуальном коммуникационном дизайне. Украшение, 1998.]
- 142.潜铁宇熊兴福.视觉传达设计[M]. 武汉理工大学出版社.2005. [Цянь Т., Сюн С. Дизайн визуальных коммуникаций Уханьский технологический университет.2005.]
- 143.杨伟.关于网络传播中视觉传达设计的研究[J].电化教育研究. 2004.[Ян В. Исследования по дизайну визуальной коммуникации в сетевой коммуникации Аудио-визуальные исследования в области образования. 2004.]
- 144.李金辉.简述多媒体中的视觉传达[J]. 理论观察 2008.[Ли . Краткое введение в визуальную коммуникацию в мультимедиа. Теоретическое наблюдение 2008.]
- 145.葛中.多媒体设计与视觉传达 [J].2007.[Гэ Ч. "Мультимедийный дизайн и визуальные коммуникации". 2007.]
- 146.赵嘉.一本摄影书[M].电子工业出版社.2012.[Чжао Ц. Книга о фотографии. Издательство электронной промышленности. 2012.]
- 147.蔡天新.拼贴艺术[J].诗选刊,2021.[Цай Т. Искусство коллажа. Избранные стихотворения,2021.]
- 148.何晓佑.现代十大设计理念[M].江苏美术出版社.2001.[Хэ С. Десять лучших идей современного дизайна . Издательство Цзянсу Файн Артс. 2001.]
- 149.王娟.毕加索绘画作品艺术特色与风格特征研究[J].艺术教育. 2020(05):158-161.[Ван Х. Исследование художественных характеристик и стилистических особенностей картин Пикассо. Художественное образование. 2020(05):158-161.]
- 150.靳埭强.视觉传达设计实践[M]. 上海文艺出版社.2005.[Джин Д. Практика проектирования визуальных коммуникаций. Шанхайское издательство литературы и искусства. 2005.]
- 151.周易.后现代主义装饰艺术发展研究[J].艺术品鉴,2020(35):26-27.[Чжоу И. Исследование о развитии постмодернистского декоративного искусства . Оценка искусства,2020(35):26-27.]
- 152.王露荷. 装饰与符号[D].大连理工学,2013.[Ван Л. Украшения и символы . Даляньский политехнический университет, 2013.]
- 153.李俊杰.探析字体设计在平面设计中的重要性[J].大观(论坛),2019(05):54-55.[Ли Д.Изучение важности дизайна шрифта в графическом дизайне. Большой вид (Форум),2019(05):54-55.]
- 154.王小侨.包豪斯对我国现代艺术设计教育发展的影响[D].西华师范大学,2018.[Ван С. Влияние Баухауса на развитие современного искусства и дизайнерского образования в Китае. Сихуаский нормальный университет, 2018.]

- 155.崔唯; 周钧.视觉传达色彩设计.[J].中国青年出版社.2008.2. [Цуй В.; Чжоу Ц. Цветовой дизайн визуальной коммуникации. Китайское молодежное издательство. 2008.2.]
- 156.靳埭强·身度心道——中国文化为本的设计·绘画·教育[M].安徽美术出版社,2008. [Цзинь Д. · Духовность и разум - Китайский дизайн, основанный на культуре · Живопись · Образование. Аньхойское издательство изобразительного искусства, 2008.]
- 157.尹定邦. 设计学概论[M]. 长沙：湖南科学技术出版社,2005.02. [Инь Д. Введение в дизайн . Чанша: Хунаньское научно-техническое издательство, 2005 № 02.]
- 158.朱彧. 设计艺术概论[M]. 长沙：湖南大学出版社. 2006.03. [Чжу Ю. Введение в дизайнерское искусство. Чанша: Издательство Хунаньского университета. 2006.03.]
- 159.李砚祖. 视觉传达设计的历史与美学[M]. 北京：北京人民大学出版社,2000.[Ли Я. История и эстетика визуального коммуникационного дизайна.2000.]
- 160.曾宪楷. 视觉传达设计[M]. 北京：北京理工大学出版社. 1991.07. [Цзэн С. Визуальный коммуникационный дизайн. Пекин: Пекинский институт технологической печати. 1991.07.]
- 161.黄梅荣. 艺术设计教学创新——数码媒体的重要性[J]. 装饰, 2004.[Хуан М. Инновации в области художественного дизайна - Важность цифровых медиа. Украшение, 2004.]
- 162.张梦. 日本武藏野美术大学视觉传达设计教育的考察[J]. 艺术教育, 2009. [Чжан М. Исследование дизайна визуальных коммуникаций в Университете искусств Мусасино в Японии.Художественное образование, 2009.]
- 163.余义虎.视觉传达设计多元特征与表现[J].甘肃联合大学学报(社会科学版).2004.[Ю Й. "Множество функций и производительности визуального дизайна коммуникации" . Журнал Университета Ганьсу Ляньхэ (Издание по общественным наукам). 2004.]
- 164.翁佳柠,周旭.论文字图形化在现代包装设计中的应用[J].教育教学论坛,2011.[Вэнь Ц., Чжоу С. Применение графического тезисного слова в современном дизайне упаковки . Образовательный и учебный форум, 2011.]
- 165.李哲,史绍玲.现代包装设计中的图形应用[J].艺术与设计（理论）,2010.[Ли Ч., Ши Ш. Графическое применение в современном дизайне упаковки. Искусство и дизайн (теория), 2010.]

166. 刘源,孟昕.字体 Helvetica 的设计美学[J].艺术品鉴,2019(17):254-255.[Лю Ю., Мэн С.Эстетика дизайна шрифта Helvetica . Оценка искусства,2019(17):254-255.]
167. 陈波.图形语言的视觉表现[J].装饰,2005.[Чен Б. Визуальное выражение графического языка . Декорация, 2005.]
168. 许之衡叶喆民.饮流斋说瓷译注.紫禁城出版社.2005. [Сюй Ч., Е Ч. Перевод и комментарий к фарфору. Издательство Запретного города. 2005.]
169. 陈文平 .中国古陶瓷鉴赏.上海科学普及出版社.1990.[Чэнь В . Знакомство с древней китайской керамикой. Шанхайское издательство популяризации науки. 1990.]
170. 汪庆正. 简明陶瓷辞典. 上海辞书出版社.1989. [Ван Ц. Краткий словарь по керамике. Шанхайское издательство словарей.1989.]
171. 朱琰撰 ,傅振伦.陶说.轻工业出版社.1984.[Чжу Я., Фу Ч.Изречения Дао. Издательство легкой промышленности. 1984.]
172. 吕成龙 ,杨静荣.故宫陶瓷精华.紫禁城出版社.2008.[Ли Ч., Янг, Ц. Сущность керамики в Запретном городе. Издательство Запретного города.2008.]
173. 吕成龙.故宫收藏——你应该知道的 200 件古代陶瓷.紫禁城出版社. 2008.[Ли Ч.Коллекция Запретного города - 200 предметов древней керамики, которые вы должны знать. Издательство Запретного города.2008.]
174. 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河南卷.紫禁城出版社.2005.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древнекитайских печей из Дворцового музея - Хенаньский том. Издательство Запретного города. 2005.]
175. 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院藏中国古代窑址标本·河北卷.紫禁城出版社.2006.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Образцы из древних китайских печей из Дворцового музея - том Хэбэй. Издательство Запретного города. 2006.]
176. 故宫博物院古陶瓷研究中心编.故宫博物院古陶瓷资料选萃.紫禁城出版社.2005.[Центр изучения древней керамики Дворцового музея, ред. Избранные материалы по древней керамике из Дворцового музея. Издательство Запретного города. 2005.]
177. 耿宝昌.故宫博物院藏清代御窑瓷器.紫禁城出版社.2005.[Гэн Б. Коллекция императорского фарфора династии Цин в Музее дворца. Издательство Запретного города. 2005.]
178. 耿宝昌.故宫博物院藏文物珍品全集.商务印书馆. 2000.[Гэн Б. Полное собрание культурных реликвий Дворцового музея. Коммерческая пресса. 2000.]
179. 耿宝昌.孙瀛洲的陶瓷世界 .紫禁城出版社.2003.[Гэн Б. Керамический мир Сунь Инчжоу . Издательство Запретного города. 2003.]

180. 吕成龙. 中国古陶瓷款识. 紫禁城出版社. 2003. [Ли Ч. Китайская древняя керамическая маркировка. Издательство Запретного города. 2003.]
181. 吕成龙, 冯小琦. 故宫藏传世瓷器真贋对比历代古窑址标本图录. 紫禁城出版社. 1998. [Ли Ч., Фэн С. Сравнение подлинного и поддельного фарфора из коллекции Запретного города с образцами из древних печей на протяжении веков. Издательство Запретного города. 1998.]
182. 叶佩兰. 故宫珍藏康雍乾瓷器. 两木出版社. 1989. [Е П. Фарфор Кан, Юн и Цянь в коллекции Запретного города. Издательство "Два дерева. 1989.]
183. 中国硅酸盐学会编. 中国陶瓷史. 文物出版社. 1982. [Китайское силикатное общество, ред. История китайской керамики. Пресса о культурном наследии. 1982.]
184. 陈万里. 中国青瓷史略. 上海人民美术出版社. 1962. [Чэнь В. Краткая история китайского селадона. Шанхайское народное издательство изобразительных искусств. 1962.]
185. 陈万里. 瓷器与浙江. 中华书局. 1946. [Чэнь В. Фарфор и Чжэцзян. Китайское книжное бюро. 1946.]
186. 冯先铭. 中国古陶瓷图典. 文物出版社. 1998. [Фэн С. Словарь древнекитайской керамики. Издательство "Культурное наследие". 1998.]
187. 耿宝昌. 明清瓷器鉴定. 紫禁城出版社. 1993. [Гэн Б. Идентификация фарфора эпохи Мин и Цин. Издательство Запретного города. 1993.]
188. 冯先铭. 古陶瓷鉴定. 北京燕山出版社. 1996. [Фэн С. Древняя керамика. Пекин Издательство Яншань. 1996.]
189. 冯先铭. 中国陶瓷. 上海古籍出版社. 1994. [Фэн С. Китайская керамика. Шанхайское издательство древних книг. 1994.]
190. 陈万里. 陈万里陶瓷考古文集. 紫禁城出版社 两木出版社. 1990. [Чэнь В. Керамическая археология Чэнь Ваньли. Издательство Запретного города, Издательство "Два дерева. 1990.]
191. 胡祥雨, 黄兴涛, 夏明方, 杨念群. 百年清史研究史[M]. 中国人民大学出版社. 2021. [Ху С., Хуан С., Ся М., Ян Н.. История исследования истории Цин за 100 лет. Издательство Китайского народного университета. 2021.]
192. 陈宁. 从 china 到 China[M]. 江西高校出版社. 2020. [Чэнь Н. От china к фарфору. Издательство университета Цзянси. 2020.]
193. 王清丽. 瓷上璀璨[M]. 河北美术出版社. 2020. [Ван Ц. Блеск на фарфоре. Хэбэйское художественное издательство. 2020.]
194. 黄康明, 黄清华. 中国《陶记》研究[M]. 江西美术出版社. 2020. [Хуан К., Хуан Ц. Исследование китайского "Таоцзи". Издательство изобразительного искусства Цзянси. 2020.]
195. 于长征, 曹新民. 景德镇釉里红史论[M]. 江西高校出版社. 2019. [Юй Ч., Цао С. История красной глазури в Цзиндэчжэне. Издательство университета Цзянси. 2019.]



196. 詹颖. 邕窑器物设计的审美文化[M]. 中国轻工业出版社. 2019. [Чжань И. Эстетическая культура дизайна артефактов печей Цюн . Издательство легкой промышленности Китая. 2019.]
197. 张安华. 中国传统造型艺术对外传播研究[M]. 南京东南大学出版社. 202009.421. [Чжан А. Исследование зарубежной коммуникации китайского традиционного пластического искусства . Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 202009.421.]
198. 李松杰. 景德镇陶瓷工业文化遗产研究[M]. 江西美术出版社. 2018. [Ли С. Исследование керамического промышленного культурного наследия в Цзиндэчжэне . Издательство изобразительного искусства Цзянси. 2018.]
199. 阮怡帆. 近现代工艺美术研究[M]. 南京东南大学出版社. 2018. [Руан И. Исследования по современному декоративно-прикладному искусству. Издательство Нанкинского Юго-Восточного университета. 2018.]
200. 陈宁. 陶瓷概论[M]. 江西高校出版社. 2018. [Чэнь Н. Введение в керамику. Издательство университета Цзянси. 2018.]
201. 张鹏程, 连冕, 李亮. 物质文化的历史计量[M]. 陕西三秦出版社. 2017. [Чжан, П., Лянь Г., Ли Л. Историческое измерение материальной культуры. Издательство "Шэньси Саньцин". 2017.]
202. 陈宁. 清代陶瓷文献学论纲[M]. 中国轻工业出版社. 2017. [Чэнь Н. набросок литературы по керамике династии Цин. Издательство легкой промышленности Китая. 2017.]
203. 戴云亮, 戴云亭. 中国工艺美术简史[M]. 苏州大学出版社: 大学通识课系列教程. 2017. [Дай Ю., Дай Ю. Краткая история китайского декоративно-прикладного искусства . Издательство университета Сучжоу: Серия учебных пособий для университетских общеобразовательных курсов. 2017.]
204. 耿幼壮, 杨慧林. 世界漢學[M]. 中国人民大学出版社. 2013. [Гэн Ю., Ян Х. Мировая китаистика . Издательство Китайского народного университета. 2013.]
205. 上海博物馆. 15 世纪的亚洲与景德镇瓷器[M]. 上海古籍出版社. 2020. [Шанхайский музей. Азиатский и цзиндэчжэньский фарфор XV века. Шанхайское издательство древних книг . 2020.]
206. 郑岩. 年方六千: 文物的故事[M]. 中信出版社. 2019. [Чжэн Я. Площадь шести тысяч лет: история культурной реликвии. СИТИК Пресс. 2019.]
207. 杨景萱. 中国瓷器纪录片的创作特点研究[D]. 河北大学. 2020. [Ян Ц. Исследование творческих характеристик документальных фильмов о китайском фарфоре . Хэбэйский университет. 2020.]

Интернет-источники:

208. Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
209. Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
210. Музей керамического искусства, Хёго. <https://www.mcart.jp/global/cn/index.html>
211. Музей дворец. <https://www.dpm.org.cn/Home.html>
212. Музей китайской керамики Цзиндэжэнь. <http://www.zgtcbwg.com/index.php>
213. Шанхайский музей. <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/index#section2>
214. Исторический музей Шэньси. <https://www.sxhm.com>
215. Музей Хэнань. <http://www.chnmus.net>
216. Китайский национальный музей. <http://www.chnmuseum.cn>
217. Нанкинский музей. <http://www.njmuseum.com/zh>
218. Музей провинции Хунань. <http://www.hnmuseum.com>
219. Музей гробницы императора Цинь Шихуанди. <http://www.bmy.com.cn>
220. Сианьский музей Бэйлин. <http://www.beilin-museum.com>
221. Музей Ханьцзин императора Янлин. <http://www.hylae.com>


**Приложение 1.
Представление традиционного китайского фарфора
в плакатной графике.**

Год	Название музея	Город	Название выставки	Плакат
2013	Музей керами- ческого искус- ства Хёго	Префект ура Хёго	Форма хвоста	 <p>周平 周平 周平</p> <p>展形 周平</p> <p>O G A T A S H U H E I</p> <p>2013.3/9(土)~5/26(日)</p> <p>月曜休館 休館日 3/9(土)~3/10(日) 3/11(月)~3/12(火) 3/13(水) 3/14(木) 3/15(金) 3/16(土) 3/17(日) 3/18(月) 3/19(火) 3/20(水) 3/21(木) 3/22(金) 3/23(土) 3/24(日) 3/25(月) 3/26(火) 3/27(水) 3/28(木) 3/29(金) 3/30(土) 3/31(日) 4/1(月) 4/2(火) 4/3(水) 4/4(木) 4/5(金) 4/6(土) 4/7(日) 4/8(月) 4/9(火) 4/10(水) 4/11(木) 4/12(金) 4/13(土) 4/14(日) 4/15(月) 4/16(火) 4/17(水) 4/18(木) 4/19(金) 4/20(土) 4/21(日) 4/22(月) 4/23(火) 4/24(水) 4/25(木) 4/26(金) 4/27(土) 4/28(日) 4/29(月) 4/30(火) 5/1(水) 5/2(木) 5/3(金) 5/4(土) 5/5(日) 5/6(月) 5/7(火) 5/8(水) 5/9(木) 5/10(金) 5/11(土) 5/12(日) 5/13(月) 5/14(火) 5/15(水) 5/16(木) 5/17(金) 5/18(土) 5/19(日) 5/20(月) 5/21(火) 5/22(水) 5/23(木) 5/24(金) 5/25(土) 5/26(日) 5/27(月) 5/28(火) 5/29(水) 5/30(木) 5/31(金) 6/1(土) 6/2(日) 6/3(月) 6/4(火) 6/5(水) 6/6(木) 6/7(金) 6/8(土) 6/9(日) 6/10(月) 6/11(火) 6/12(水) 6/13(木) 6/14(金) 6/15(土) 6/16(日) 6/17(月) 6/18(火) 6/19(水) 6/20(木) 6/21(金) 6/22(土) 6/23(日) 6/24(月) 6/25(火) 6/26(水) 6/27(木) 6/28(金) 6/29(土) 6/30(日) 7/1(月) 7/2(火) 7/3(水) 7/4(木) 7/5(金) 7/6(土) 7/7(日) 7/8(月) 7/9(火) 7/10(水) 7/11(木) 7/12(金) 7/13(土) 7/14(日) 7/15(月) 7/16(火) 7/17(水) 7/18(木) 7/19(金) 7/20(土) 7/21(日) 7/22(月) 7/23(火) 7/24(水) 7/25(木) 7/26(金) 7/27(土) 7/28(日) 7/29(月) 7/30(火) 7/31(水) 8/1(木) 8/2(金) 8/3(土) 8/4(日) 8/5(月) 8/6(火) 8/7(水) 8/8(木) 8/9(金) 8/10(土) 8/11(日) 8/12(月) 8/13(火) 8/14(水) 8/15(木) 8/16(金) 8/17(土) 8/18(日) 8/19(月) 8/20(火) 8/21(水) 8/22(木) 8/23(金) 8/24(土) 8/25(日) 8/26(月) 8/27(火) 8/28(水) 8/29(木) 8/30(金) 8/31(土) 9/1(日) 9/2(月) 9/3(火) 9/4(水) 9/5(木) 9/6(金) 9/7(土) 9/8(日) 9/9(月) 9/10(火) 9/11(水) 9/12(木) 9/13(金) 9/14(土) 9/15(日) 9/16(月) 9/17(火) 9/18(水) 9/19(木) 9/20(金) 9/21(土) 9/22(日) 9/23(月) 9/24(火) 9/25(水) 9/26(木) 9/27(金) 9/28(土) 9/29(日) 9/30(月) 10/1(火) 10/2(水) 10/3(木) 10/4(金) 10/5(土) 10/6(日) 10/7(月) 10/8(火) 10/9(水) 10/10(木) 10/11(金) 10/12(土) 10/13(日) 10/14(月) 10/15(火) 10/16(水) 10/17(木) 10/18(金) 10/19(土) 10/20(日) 10/21(月) 10/22(火) 10/23(水) 10/24(木) 10/25(金) 10/26(土) 10/27(日) 10/28(月) 10/29(火) 10/30(水) 10/31(木) 11/1(金) 11/2(土) 11/3(日) 11/4(月) 11/5(火) 11/6(水) 11/7(木) 11/8(金) 11/9(土) 11/10(日) 11/11(月) 11/12(火) 11/13(水) 11/14(木) 11/15(金) 11/16(土) 11/17(日) 11/18(月) 11/19(火) 11/20(水) 11/21(木) 11/22(金) 11/23(土) 11/24(日) 11/25(月) 11/26(火) 11/27(水) 11/28(木) 11/29(金) 11/30(土) 12/1(日) 12/2(月) 12/3(火) 12/4(水) 12/5(木) 12/6(金) 12/7(土) 12/8(日) 12/9(月) 12/10(火) 12/11(水) 12/12(木) 12/13(金) 12/14(土) 12/15(日) 12/16(月) 12/17(火) 12/18(水) 12/19(木) 12/20(金) 12/21(土) 12/22(日) 12/23(月) 12/24(火) 12/25(水) 12/26(木) 12/27(金) 12/28(土) 12/29(日) 12/30(月) 12/31(火)</p> <p>観覧料 一般 1,000円(1,500円) 小学生 500円(800円) 高校生 2,000円(3,000円) 中学生以下無料 ※ 団体観覧料、割引料、特別観覧料あり。 ※ 65歳以上の高齢者は割引料あり。 ※ 障害者割引あり(障害者手帳提示が必要)。 ※ 75歳以上の高齢者は割引料あり(高齢者割引券が必要)。 ※ 4歳以下、小学生以下は無料。 ※ 当日は入館料が別途あり(別途料金表を参照)。 ※ 当日は入館料が別途あり(別途料金表を参照)。 ※ アドバンス(オンライン予約)は2013年9月27日まで受付しています。</p> <p>兵庫陶芸美術館 The Museum of Ceramics Art, Himeji 〒670-2121 兵庫県三田市上原 TEL:079-557-2001 FAX:079-557-2002 http://www.mca-himeji.jp</p>
2013	Художествен- ный музей Ха- ги префектур- ы Ямагути	Хаги	Мемориальный зал Ураками Вы- ставка шедевро в Специальная в- ыставка	 <p>CERAMICS and UKIYO-E MASTERPIECES FROM THE HAGI URAGAMI MUSEUM</p> <p>浮世絵も好き</p> <p>2013年 6月1日(土)~7月15日(月・祝)</p> <p>やきものが好き</p> <p>山口県立萩美術館・浦上記念館名品展</p> <p>萩美術館</p> <p>山口県萩市本町1-1 TEL:0836-22-1111 FAX:0836-22-1112 萩市立美術館 TEL:0836-22-1111 FAX:0836-22-1112 萩市立美術館 TEL:0836-22-1111 FAX:0836-22-1112 萩市立美術館 TEL:0836-22-1111 FAX:0836-22-1112</p>

<p>2014</p>	<p>Музей керами ческого искус ства Хёго</p>	<p>Префект ура Хёго</p>	<p>Выставка Бангу Бошан</p>	
<p>2016</p>	<p>Национальн ый дворец-муз ей</p>	<p>Пекин</p>	<p>Ремонтирую кул турные реликви и в Запретном городе</p>	

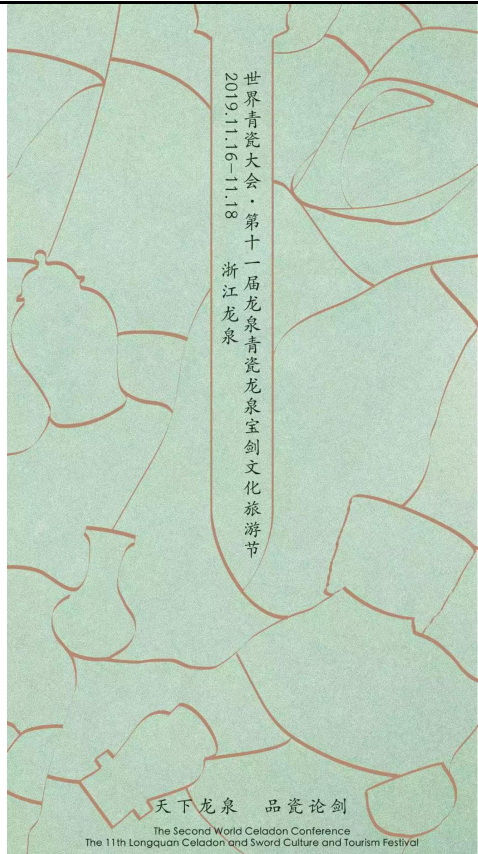

<p>2016</p>	<p>Национальн й дворец-муз ей</p>	<p>Пекин</p>	<p>Ремонтирую кул ьтурные реликви и в Запретном городе</p>	
<p>2016</p>	<p>Национальн й музей Нара</p>	<p>Нара</p>	<p>Выставка Чжэнцанюань</p>	

2017		Цзиндэчжэнь	Цзиндэчжэньская ярмарка керамического искусства	
2017		Цзиндэчжэнь	Цзиндэчжэньская ярмарка керамического искусства	

2018	Художественный музей Идэмицу	Токио	Таинственная Сон Ци	 <p>宋瓷</p> <p>Song Ceramics</p> <p>神秘のやきもの</p> <p>4/21(土) ~ 6/10(日)</p> <p>【開催時間】— 午前10時—午後5時(入館は午後4時30分まで) 観覧券曜日午後7時まで(入館は午後6時30分まで) 【休館日】— 毎週月曜日(ただし4月30日は開館) 【入館料】— 一般 100円(小学生以下は50円) 中学生以下無料(ただし、観覧券の持主が1名以上) 【観覧券】— 観覧券1枚につき1200円引、そのうち観覧券1名は無料です 【出品作家】— 4月 趙汝愚、5月 郭思、6月 李仲章、7月 李仲章、8月 李仲章、9月 李仲章、10月 李仲章 【主催】— 出光美術館、日本郵政株式会社、出光美術館受託にて販売発売</p>
------	------------------------------	-------	---------------------	--

2018	Пекинский музей керамики искусства	Пекин	Восточный шарм	 <p>韵味 东方</p> <p>中国当代陶瓷艺术邀请展</p> <p>08.20 北京 13:30 陶瓷艺术馆</p> <p>09.20 CERAMICS ARE MADE BY HAND</p> <p>【开展时间】2018/8/20 13:30 【展览城市】北京 【展览机构】北京陶瓷艺术馆 【展览地址】北京朝阳区十里河大羊坊路开龙广场4层</p> <p>参展艺术家： 张松茂 何叔水 徐志昌 熊建东 陈明 何其芳 秦可卿 傅斯年 钟子朋 安又琪 宋之回</p> <p>中 / 国 / 工 / 艺 / 传 / 统 / 艺 / 术</p> <p>小红书号: 1090526186</p>
------	------------------------------------	-------	----------------	---

<p>2019</p>	<p>Шанхайский музей</p>	<p>Шанхай</p>	<p>Цзиндэчжэньский фарфор середины XV века</p>	
<p>2019</p>	<p>Музей искусств в города Чiba</p>	<p>Тиба Сити</p>	<p>Развитие классического возрождения и современного керамического искусства</p>	

2019		Чжэцзян Лунцюань	Всемирный конгресс по селадону	
2020	Центр искусств в Гардиан	Пекин	Чудесное сокровище торжественный	

2021	Шанхайский музей Всемирной выставки	Шанхай	Шанхайская международная выставка керамики	
2021	Шанхайский музей Всемирной выставки	Шанхай	Шанхайская международная выставка керамики	

<p>2021</p>	<p>Шанхайский музей Всемирной выставки</p>	<p>Шанхай</p>	<p>Шанхайская международная выставка керамики</p>	
<p>2021</p>	<p>Шанхайский музей Всемирной выставки</p>	<p>Шанхай</p>	<p>Шанхайская международная выставка керамики</p>	

<p>2021</p>	<p>Шанхайский музей Всемирной выставки</p>	<p>Шанхай</p>	<p>Шанхайская международная выставка керамики</p>	 <p>上海国际 IACE 陶瓷展览会 SHANGHAI INTERNATIONAL CERAMICS EXHIBITION IACE</p> <p>2021 05/23 ▶ 05/25 开放时间: 09:00 ▶ 18:00</p> <p>中国-上海 上海世博会展馆 SHANGHAI WORLD EXPO EXHIBITION & CENTER</p> <p>国际设计大师专区 国际材料专区</p> <p>主办单位: 中国机械工程学会工程陶瓷专业委员会 承办单位: 亨隆会展(上海)有限公司</p>
<p>2021</p>	<p>Художественный музей Са мпунг</p>	<p>Цзиндэч жэнь</p>	<p>Экскурсия по саду</p>	 <p>游园 YOU YUAN</p> <p>Tang Zheng Geng Ceramic Solo Exhibition</p> <p>9/24 - 10/08</p> <p>开幕时间 2021/9/24 19:30</p> <p>展览地点 小红书 三宝蓬美术馆·2号展厅</p> <p>学术顾问/Academic consultant 何和松</p> <p>策展人/Curator 程丽芳</p> <p>执行策展人/Executive curator 曹霖</p> <p>主办方/Sponsor 三宝蓬美术馆</p>

2021	Тао Сичуань Музей изобразительных искусств	Цзиндэчжэнь	Выставка произведений керамического искусства	
2021	Ботанический сад Ханчжоу	Ханчжоу	Выставка керамического искусства	

Приложение 2.

**Основные образцы графического
дизайна XX века.**



Рис 1. Эль Лисицкий. У красным клином бей белых. 1920 г.

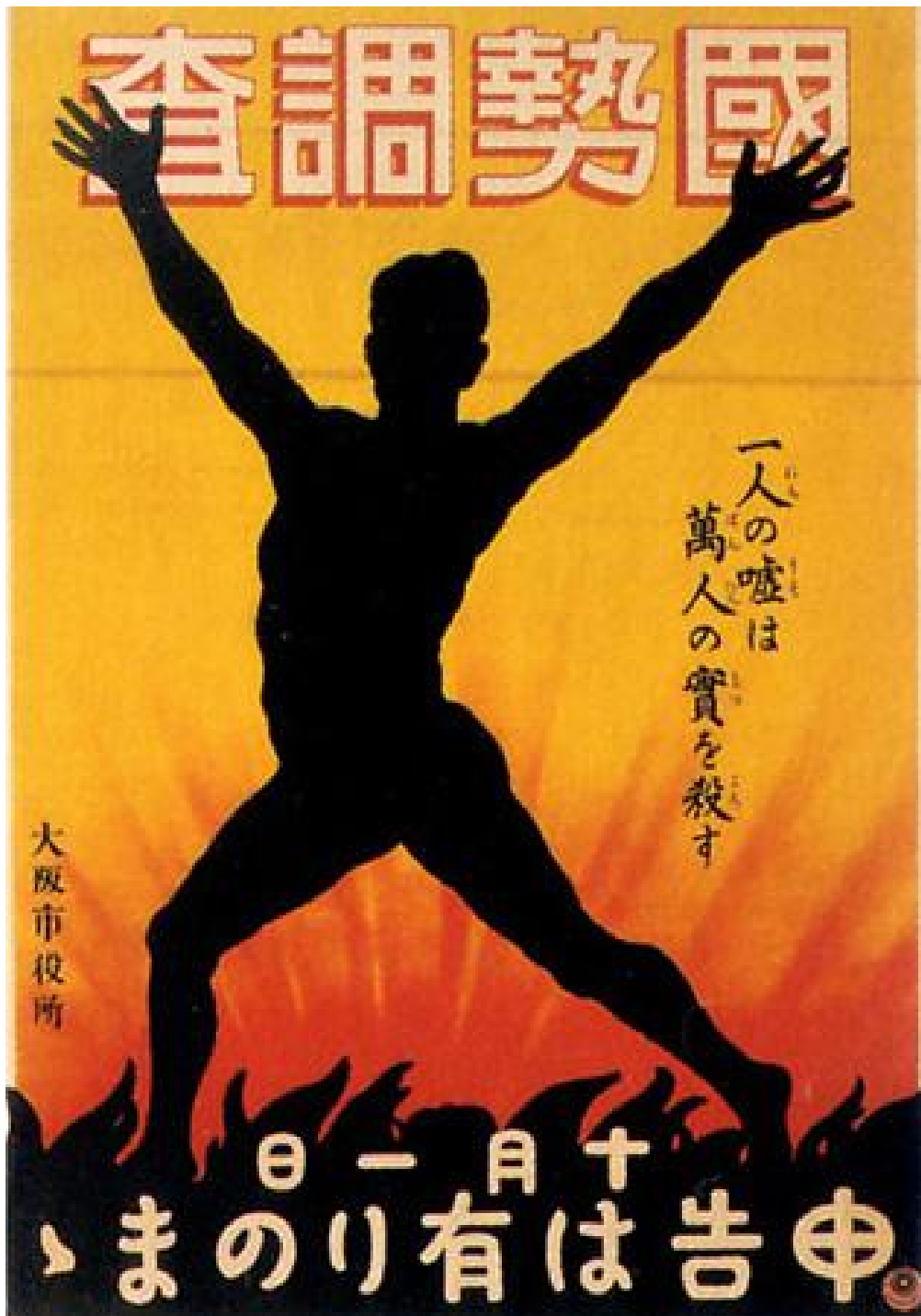


Рис 2. Плакат первой национальной переписи населения Японии. 1920 г.



Рис 3. Архив рекламы. Нуэво Мундо. 1923 г.



Рис 4. Рекламные архивы. Театр 1920-х годов Маски Usa Журналы Искусство. 1923 г.



Рис 5. Александр Родченко. Рабочий один слаб. 1923 г.



Рис 6. Александр Родченко. Номер 1. 1923 г.



Рис 7. Александр Родченко. Объединенная резиновая компания. 1923 г.

РЕЗИНОТРЕСТ

ЗАЩИТНИК В ДОЖДЬ И СЯКОТЬ

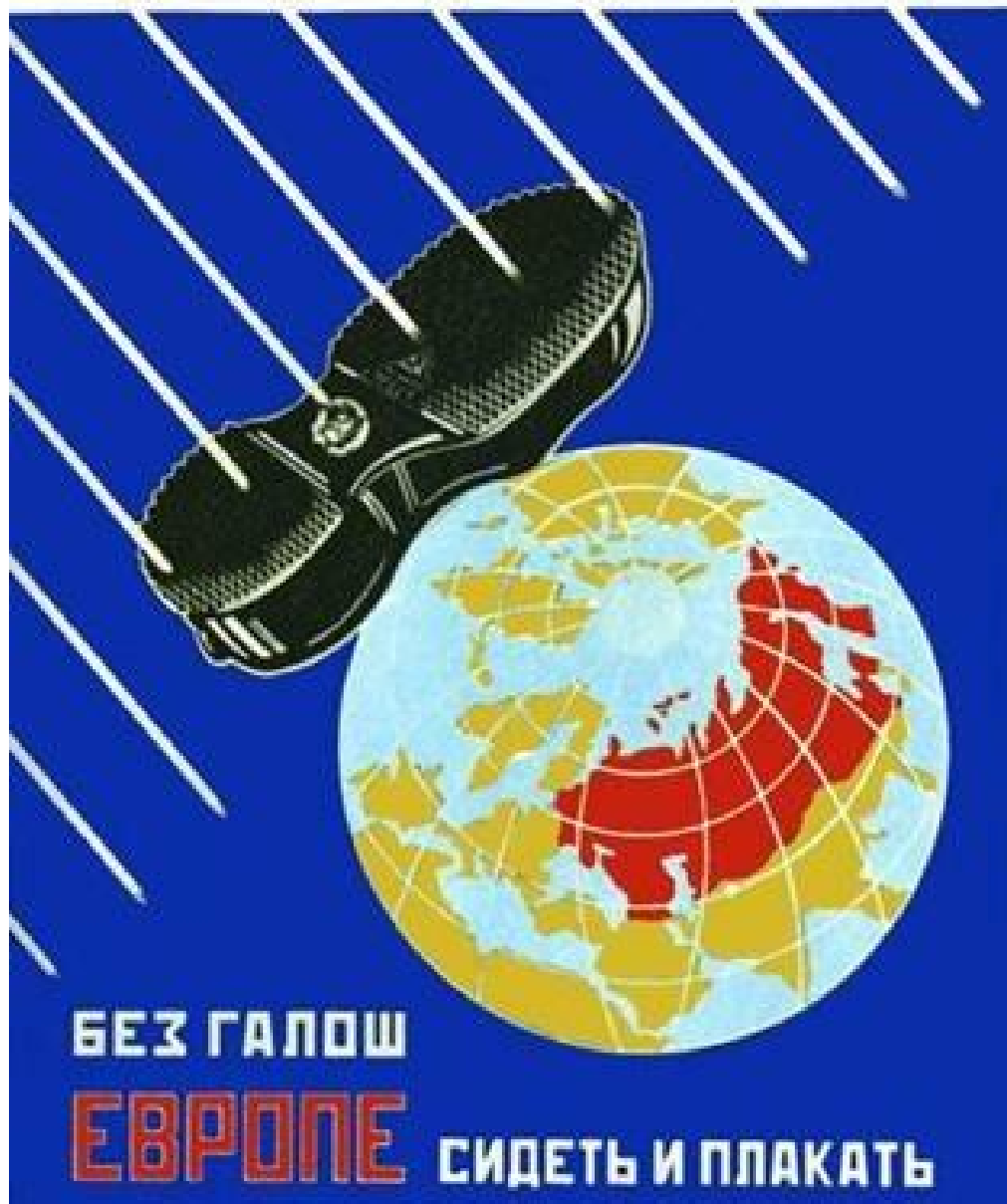


Рис 8. Александр Родченко. Объединенная резиновая компания .1923 г.



Рис 9. Александр Родченко. самый деловой, аккуратный самый. 1923 г.



Рис 10. Александр Родченко. Приезжий с дач, из городов и сел. 1923 г.



Рис 11. Александр Родченко. Детская соска . 1923 г.



Рис 12. Александр Родченко. Трудящиеся, не страшны дороговизна и неп. 1923 г.



Рис 13.Александр Родченко.Добролет .1923 г.



Рис 14. Александр Родченко. Читайте журнал, Молодая гвардия. 1924 г.



Рис 15.Александр Родченко. Плакатная реклама Ленинградского издательства .1925 г.



Рис 16.Александр Родченко.Трехгорное пиво выгонит вон ханжу и самогон. 1925 г.

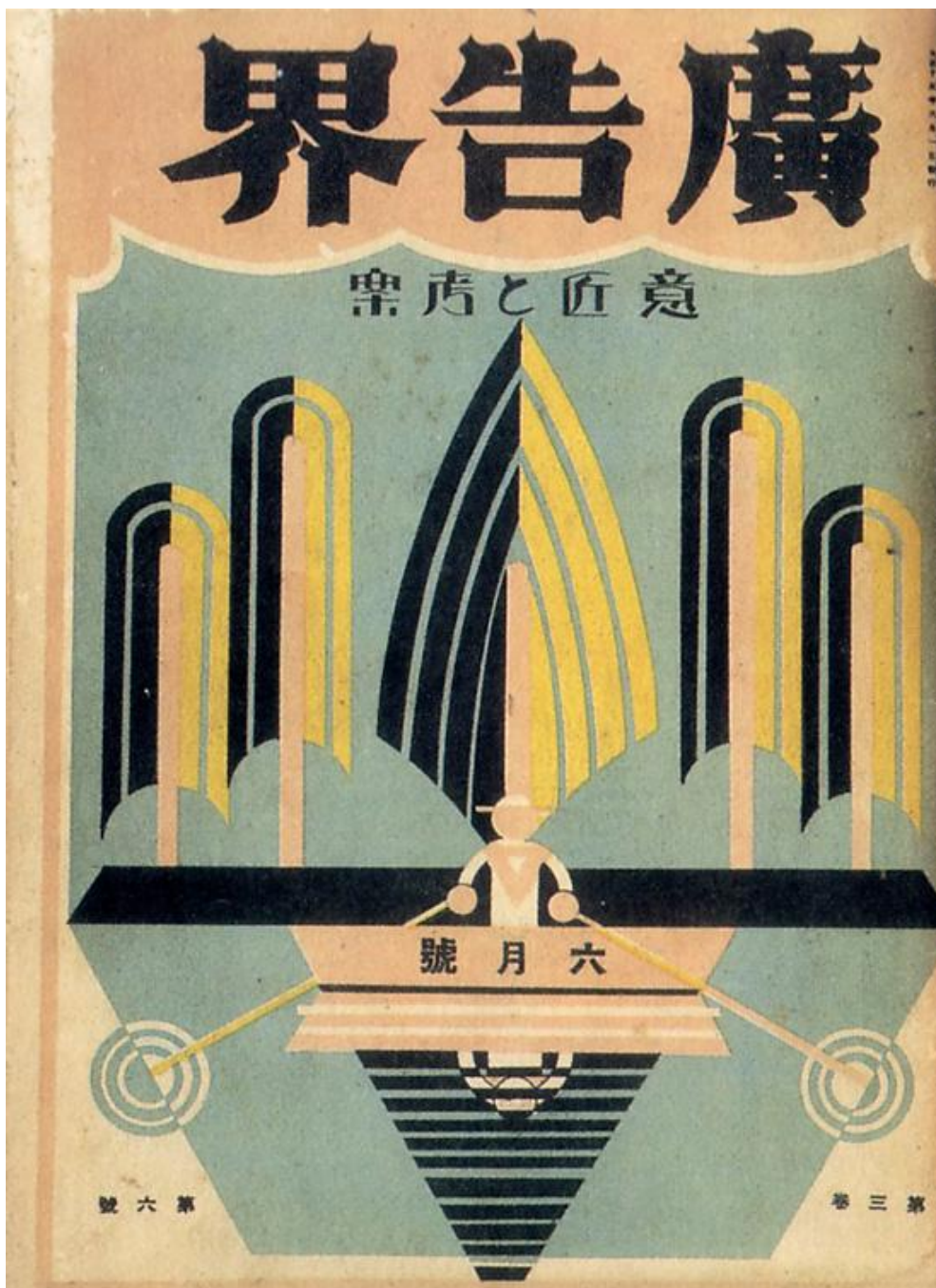


Рис 17. Обложка журнала "Мир рекламы". июнь 1926 г.



Рис 18. Такехиса Юмедзи. Kite. 1926 г.

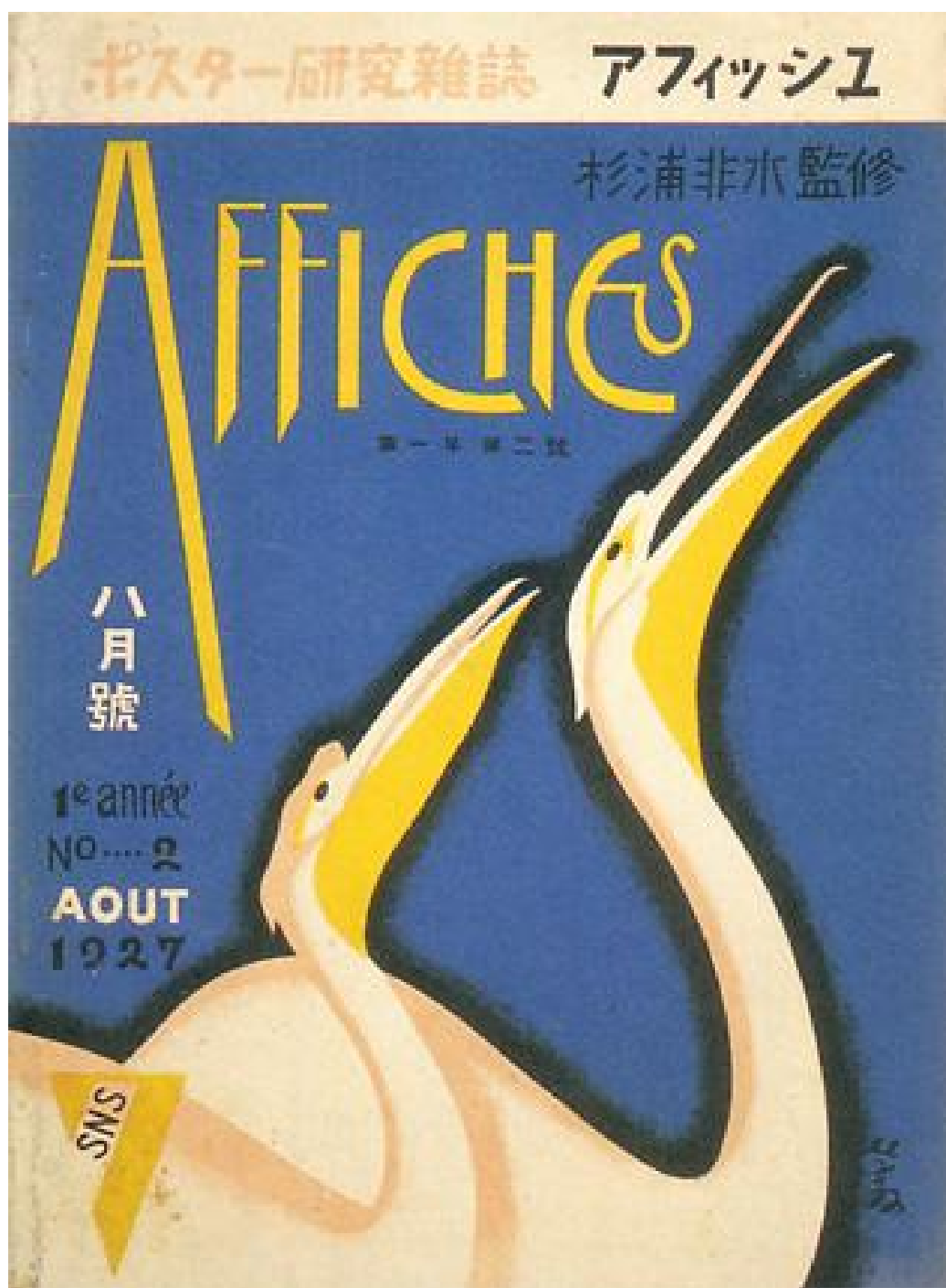


Рис 19." Плакаты.авг 1927 г.

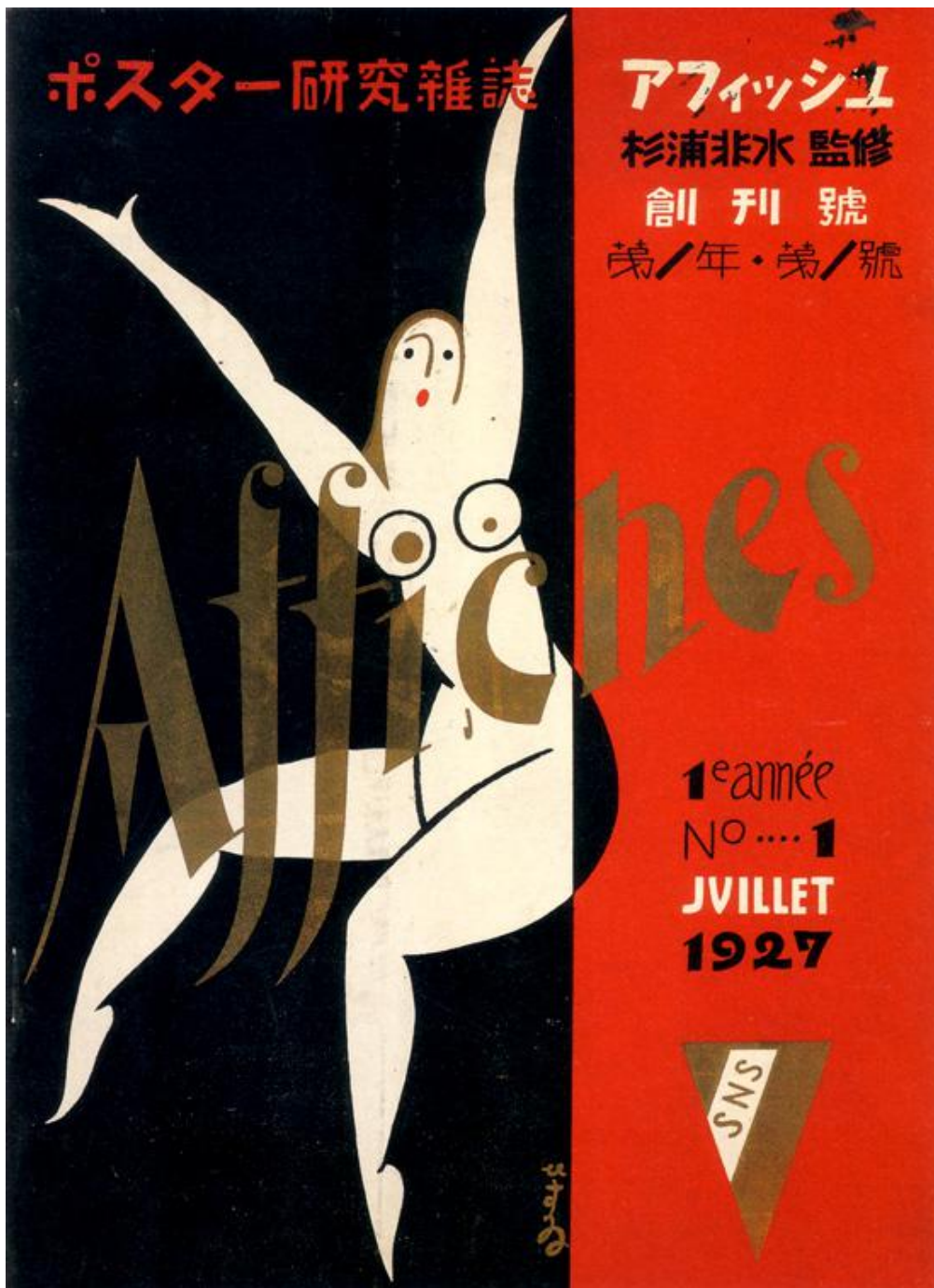


Рис 20. №1 журнала «Афиши», 1927 г.



Рис 21. Журнал "Афиша". Сентябрь 1927 г.

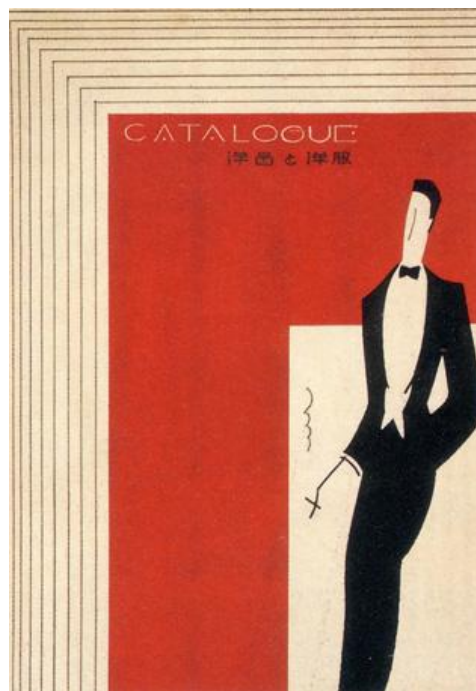


Рис 22-23. Куразо Мурота. Обложка каталога. 1928 г./1927 г.



Рис 24. Киотская грандиозная выставка, посвященная коронации императора Сёва. 1928 г.



Рис 25. Такехиса Юмедзи. Современное коммерческое искусство. 1928 г.



Рис 26. Сюдзиро Шимомура. Дизайн плаката. 1928 г.



Рис 27. Хирому Хара. 1 мая. 1928-1929 г.



Рис 28-29.Сеньки.Октябрь 1929 // Ноябрь 1929 г.



Рис 30-31. Нотная обложка "Песни мисс Ниппон" // Нотная обложка "Современный Токио". 1930 // 1929 г.



Рис 32. «Молодая мисс» (Оджо-сан) киноафиша. 1930 г.

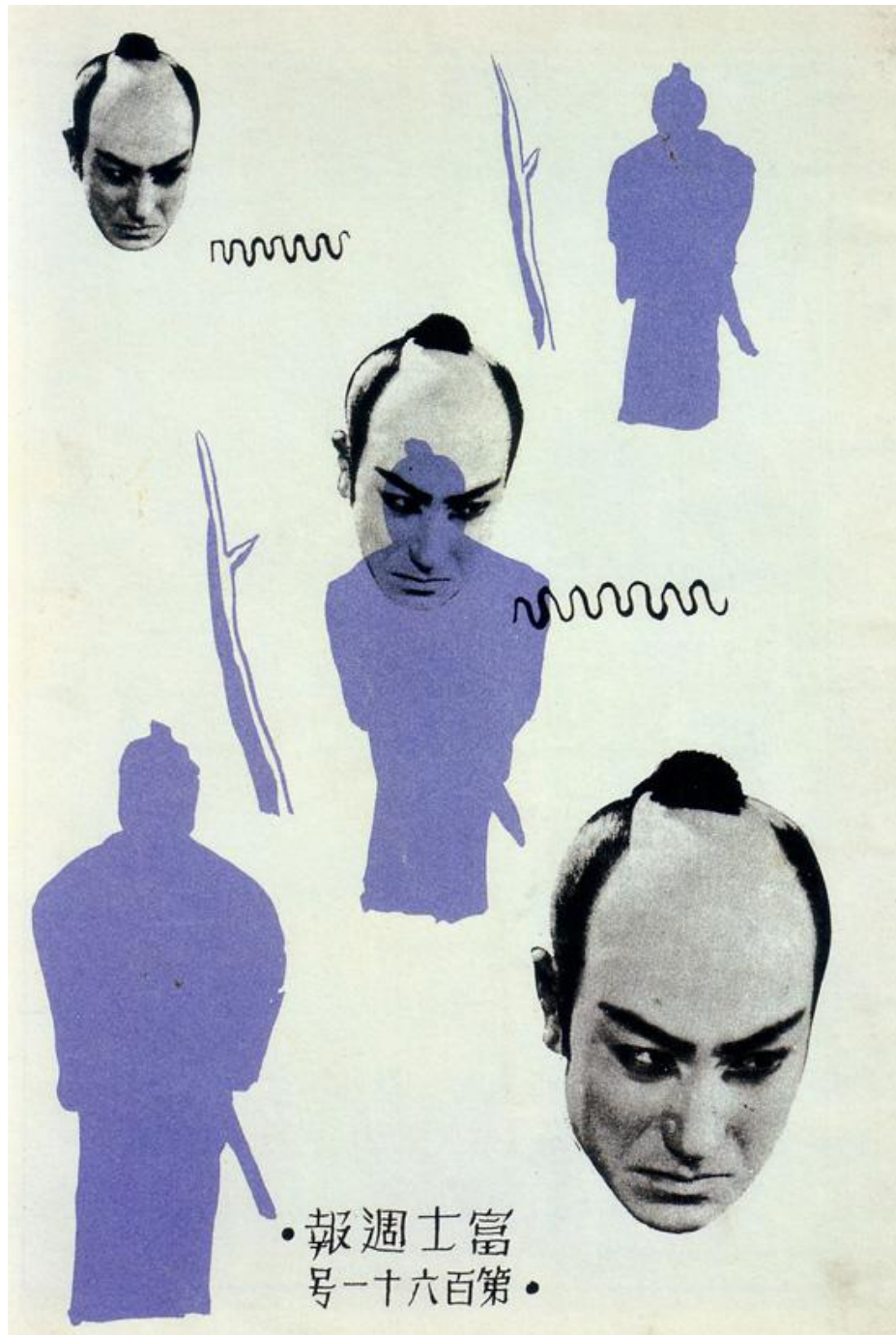


Рис 33.Обложка "Fuji Weekly". август 1930 г..



Рис 34. "Нотная обложка "Рейдзин". 1930 г.



Рис 35-36. Сэнки. май 1930 // янв 1930 г.

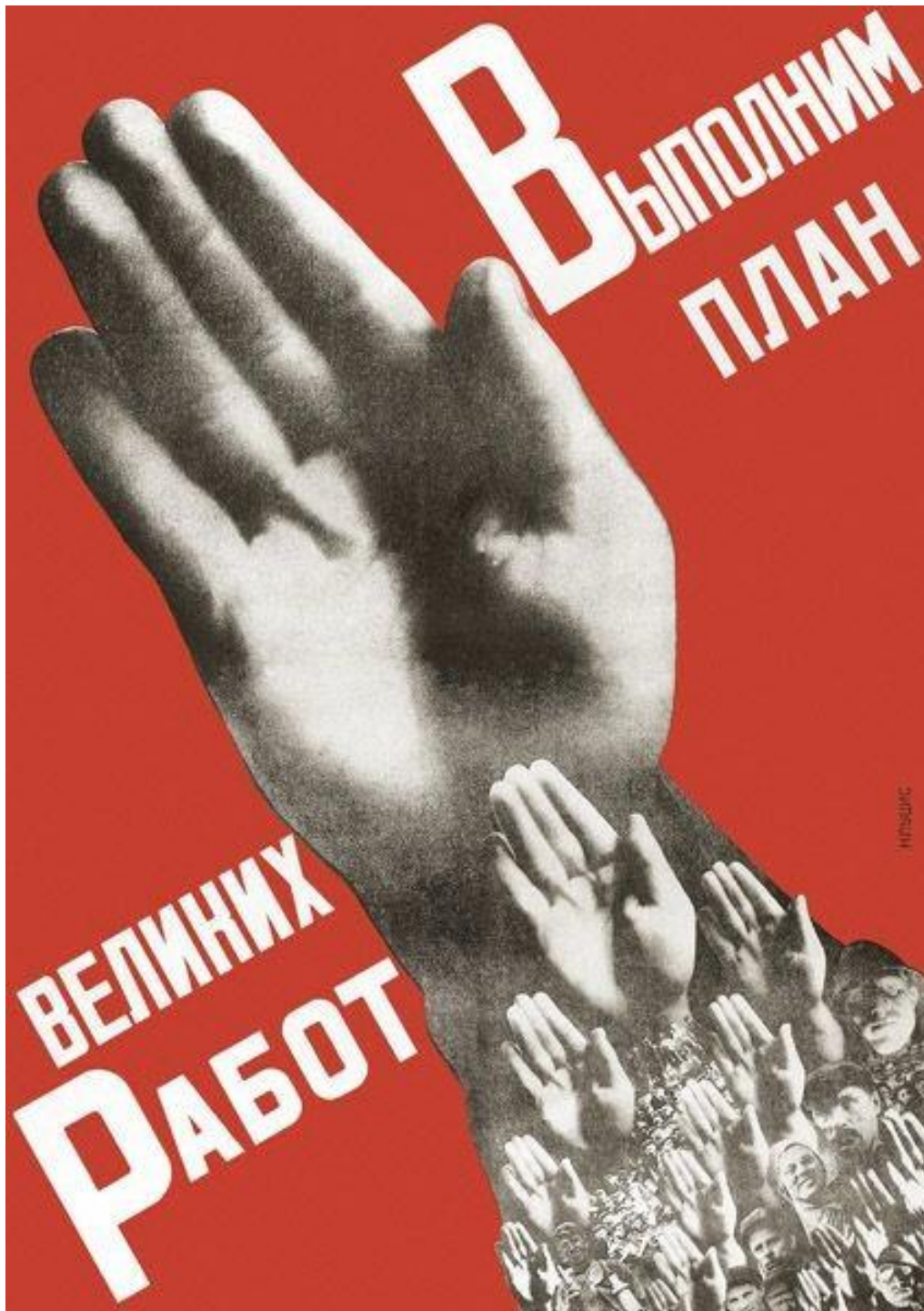


Рис 37.Г. Клуцисом.Выполним план великих работ. 1930 г.



Рис38. Покупайте отечественные!. 1930 г.



Рис 39.Еженедельник "Фудзи. 1930 г.



Рис 40. Здоровье для тела и страны. 1930 г.



Рис 41-42. Волга и Студенческая жизнь//Месть Кримхильды. 1930 г.//1925 г.



Рис 43. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат деловой одежды Nikke. 1931 г.



Рис 44. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат спортивного пальто Nikke. 1931 г.

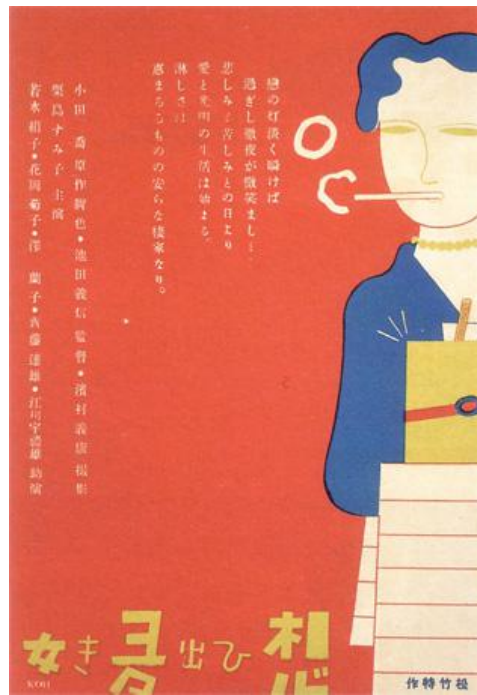


Рис 45-46. Omohide Ooki Onna/Wakaki Hi no Kangeki.1931 г.



Рис 47. Чуя Гёдзёки. 1931 г.



Рис 48. Клуб "Шукудзё". 1931 г.



菊池 寛 原作・雑誌『朝日』連載・清水 宏 監督・佐々木太郎 撮影
城多二郎 入社 第一回主演
川崎弘子・村瀬幸子・井上雪子・江川宇禮雄 助演
君よ高らかに讃え給へ・再び回り來ぬ青春を・

Рис 49. Фильм «Сэйшун Дзукай». 1931 г.



Рис 50. «NAPF» (Nippona Artist Proleta Federacio). 1931 г.

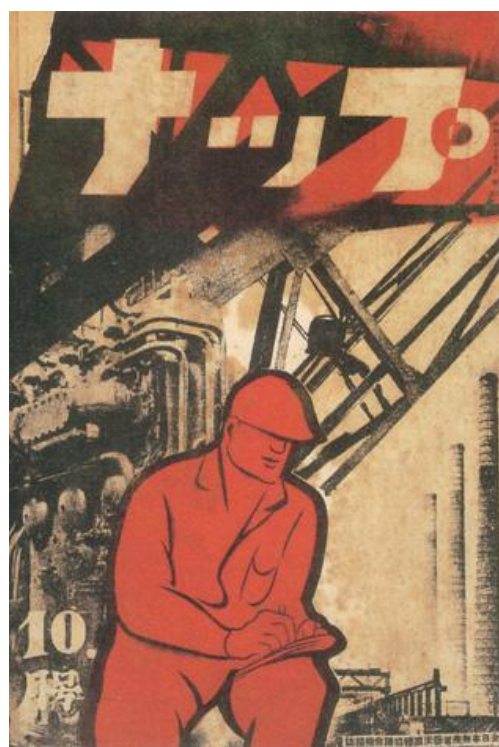


Рис 51-52.Обложки журнала «НАПФ» (Nippona Artista Proleta Federacio).сентябрь 1931 г. // октябрь 1931 г.



Рис 53. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат носков и трикотажа Nikke. 1932 г.



Рис 54. Кенкичи Сугимото. Большой фестиваль Нагоя. 1933 г.

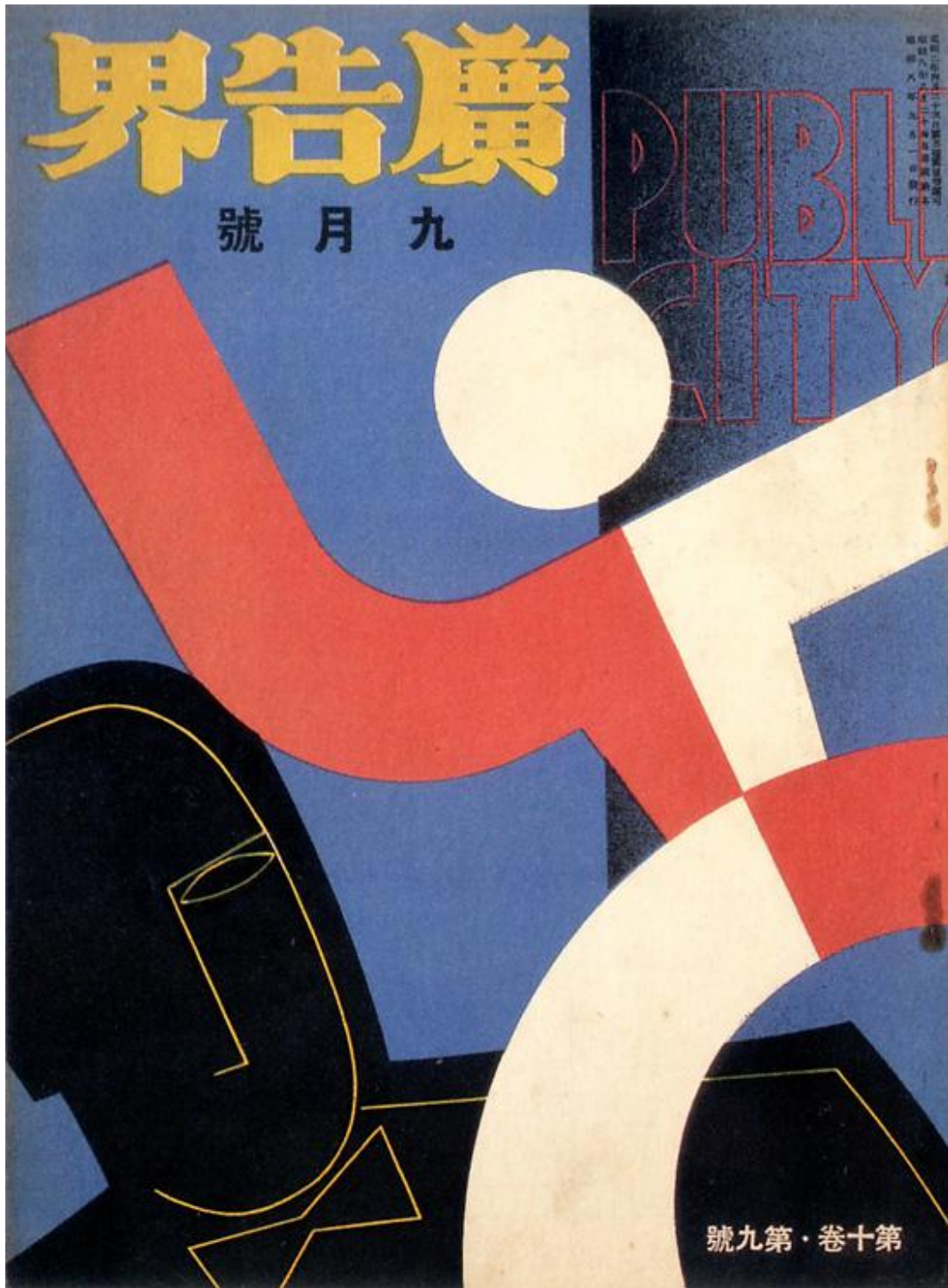


Рис 55. Журнал "Рекламный мир". Сентябрь 1933 г.



Рис 56. №2 журнала "Ниппон". янв 1935 г.



Рис 57. Выставка манекенов Shimadzu. 1935 г.

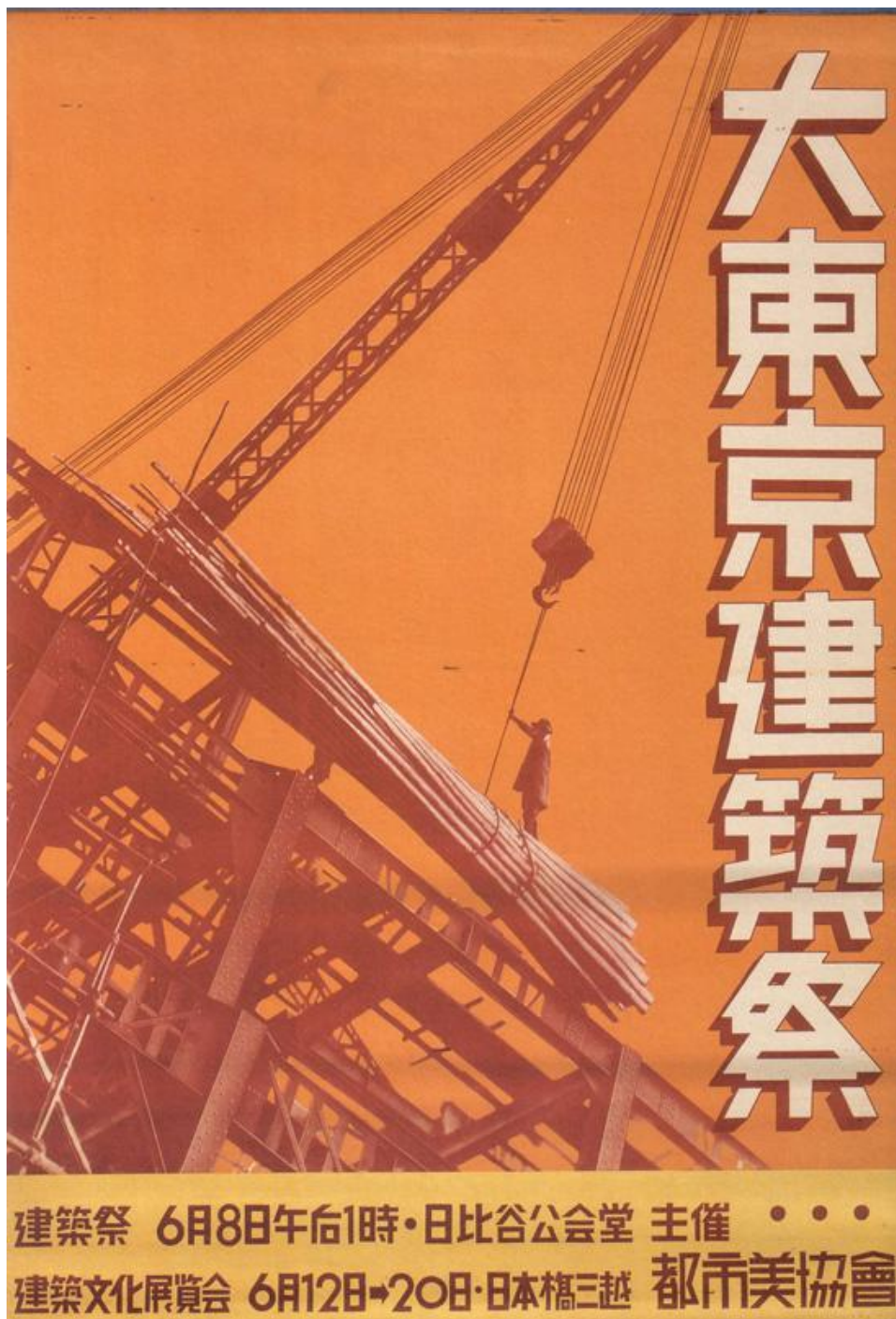


Рис 58. Токийская строительная ярмарка. 1935 г.

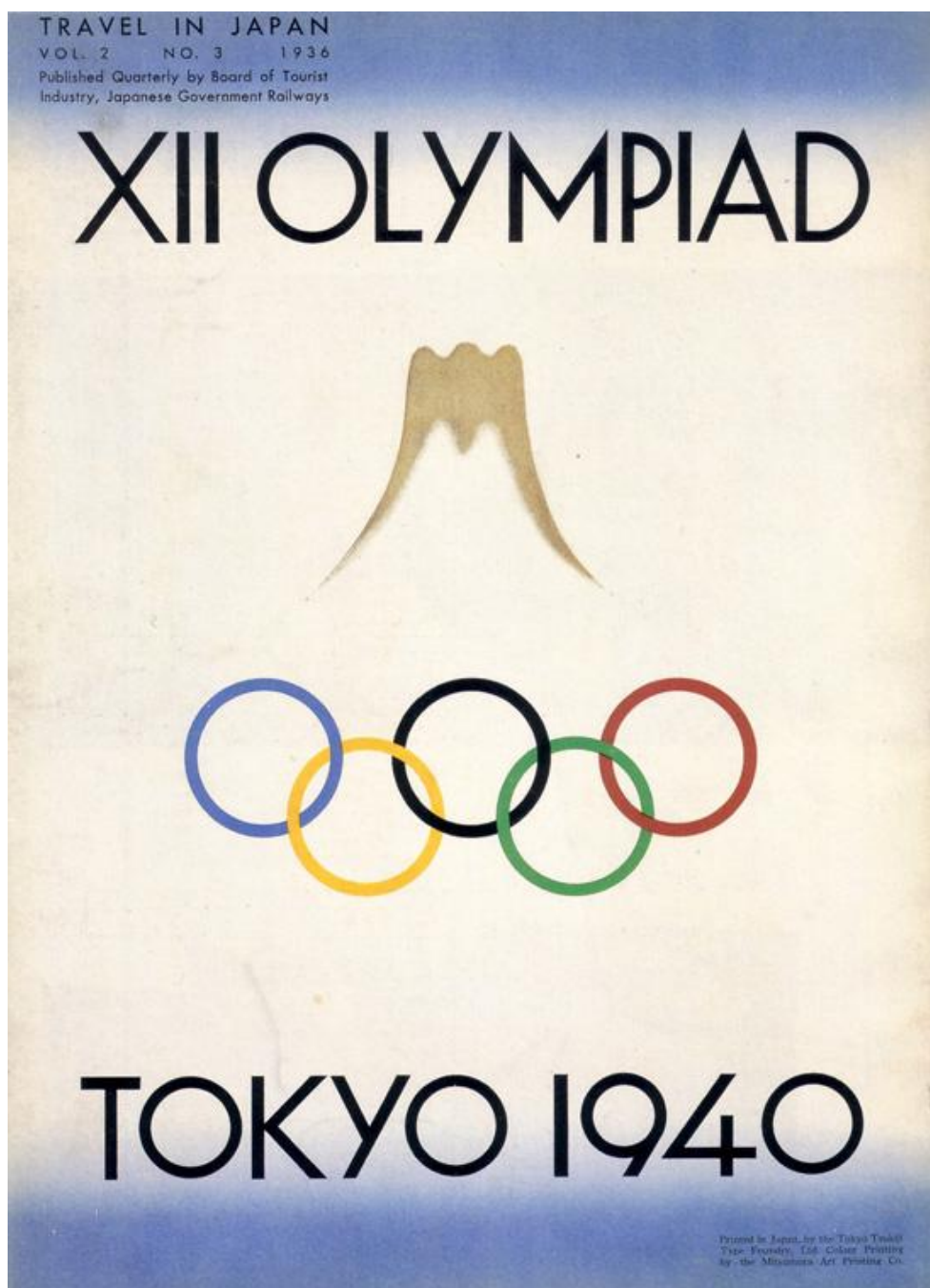


Рис 59.Хирому Хара.Плакат Олимпийских игр 1940 года в Токио (отменен из-за Второй мировой войны).1936 г.

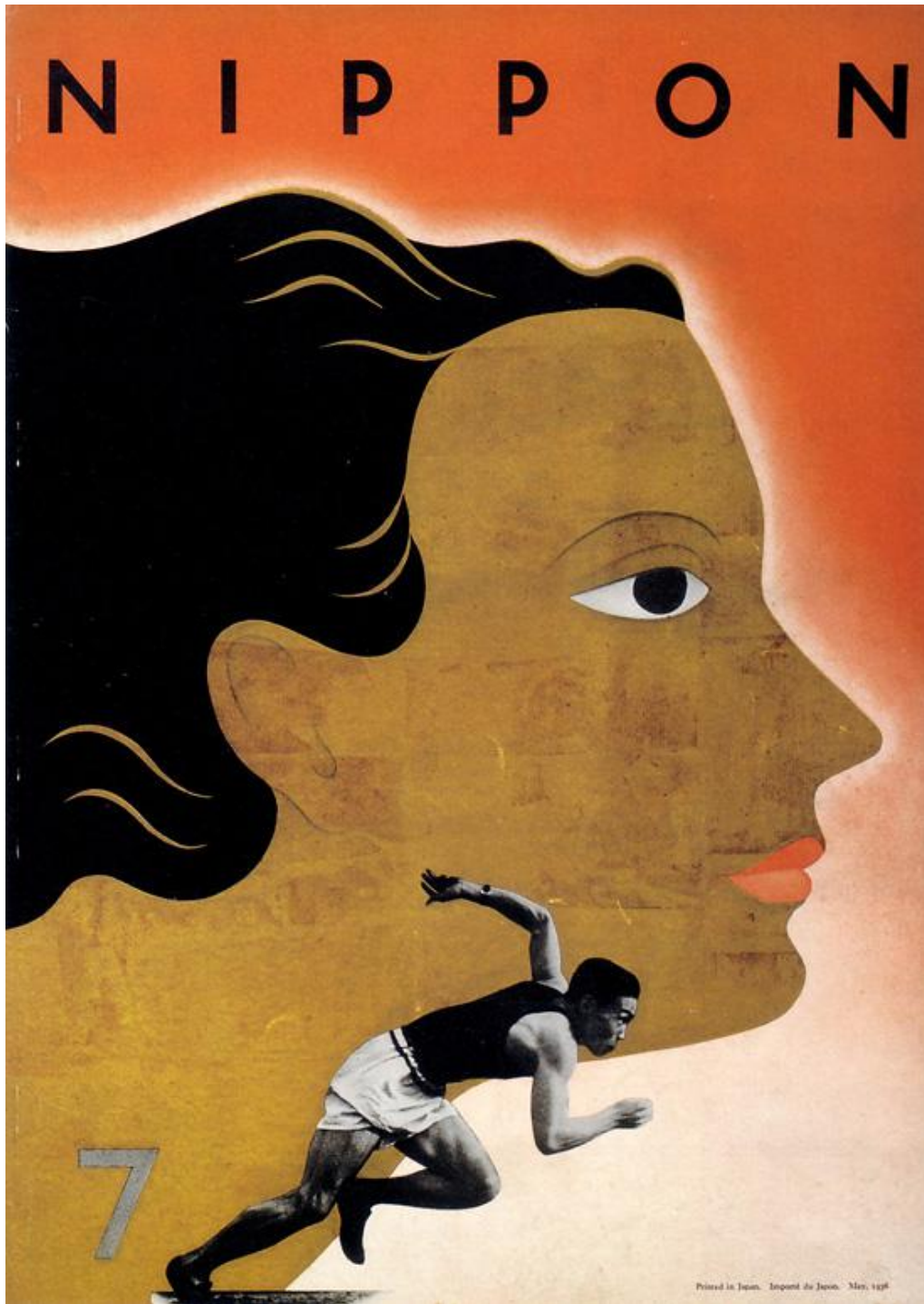


Рис 60. Журнал «Nippon». июнь 1936 г.



Рис 61. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат носков и трикотажа Nikke. 1936 г.



Рис 62. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат пальто Nikke. 1937 г.

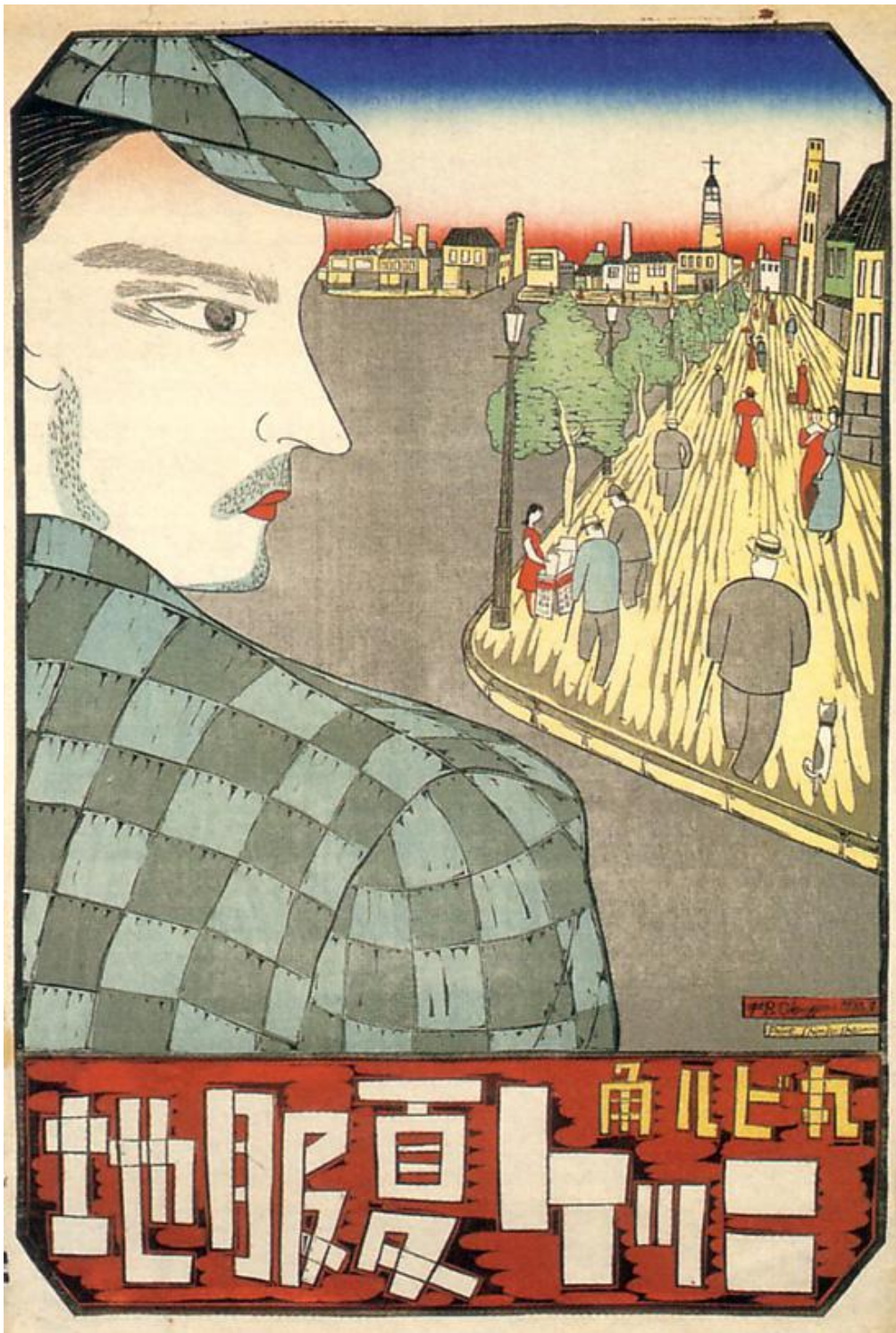


Рис 63. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат о летней одежде Nikke. 1937 г.



Рис 64. Гихатиро Окаяма. Рекламный плакат носков и трикотажа Nikke. 1937 г.

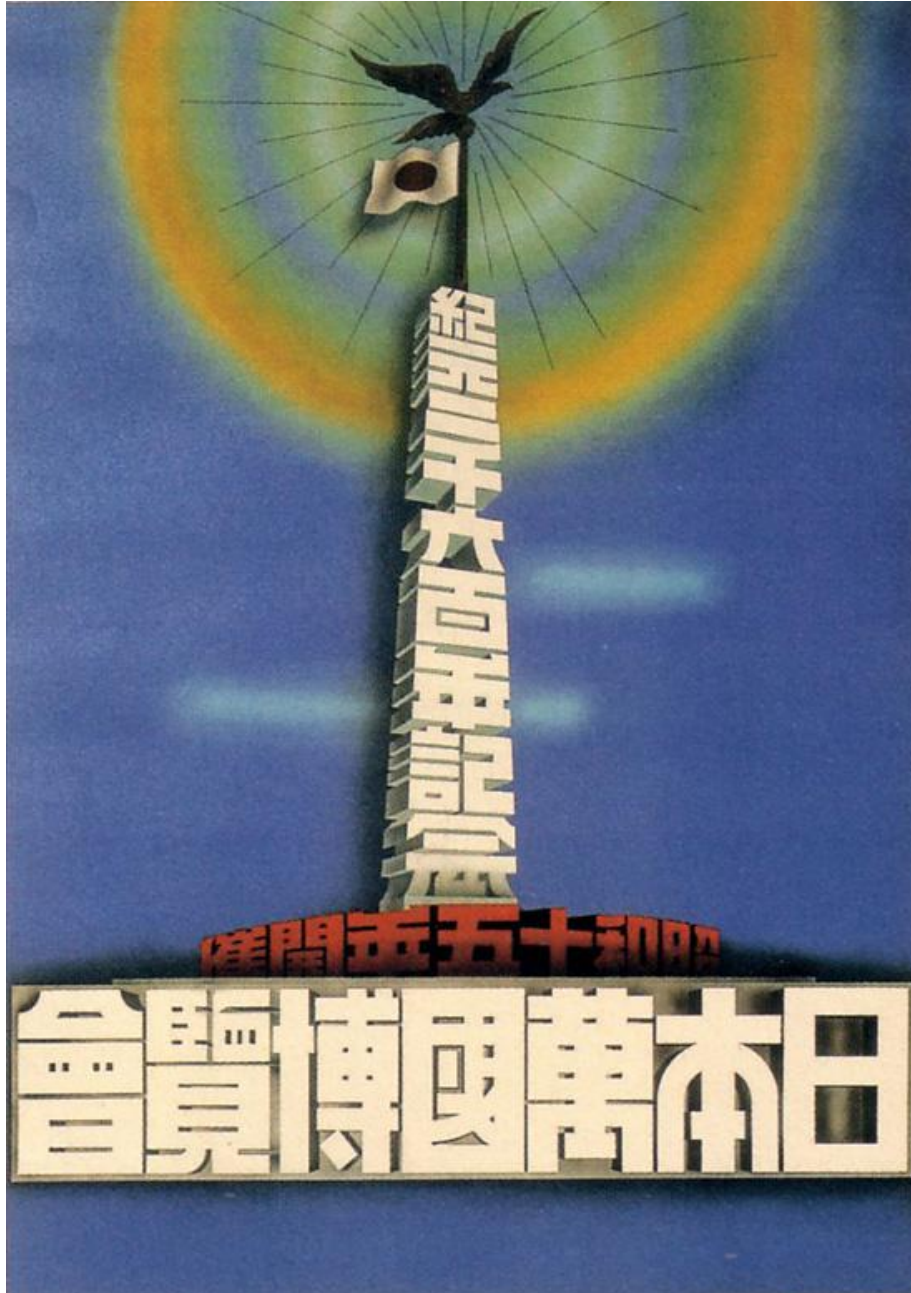


Рис 65. Плакат для Большой международной выставки Японии 1940 года (отменена из-за войны). 1938 г.



Рис 66. А. М. Модный базар.1938 г.

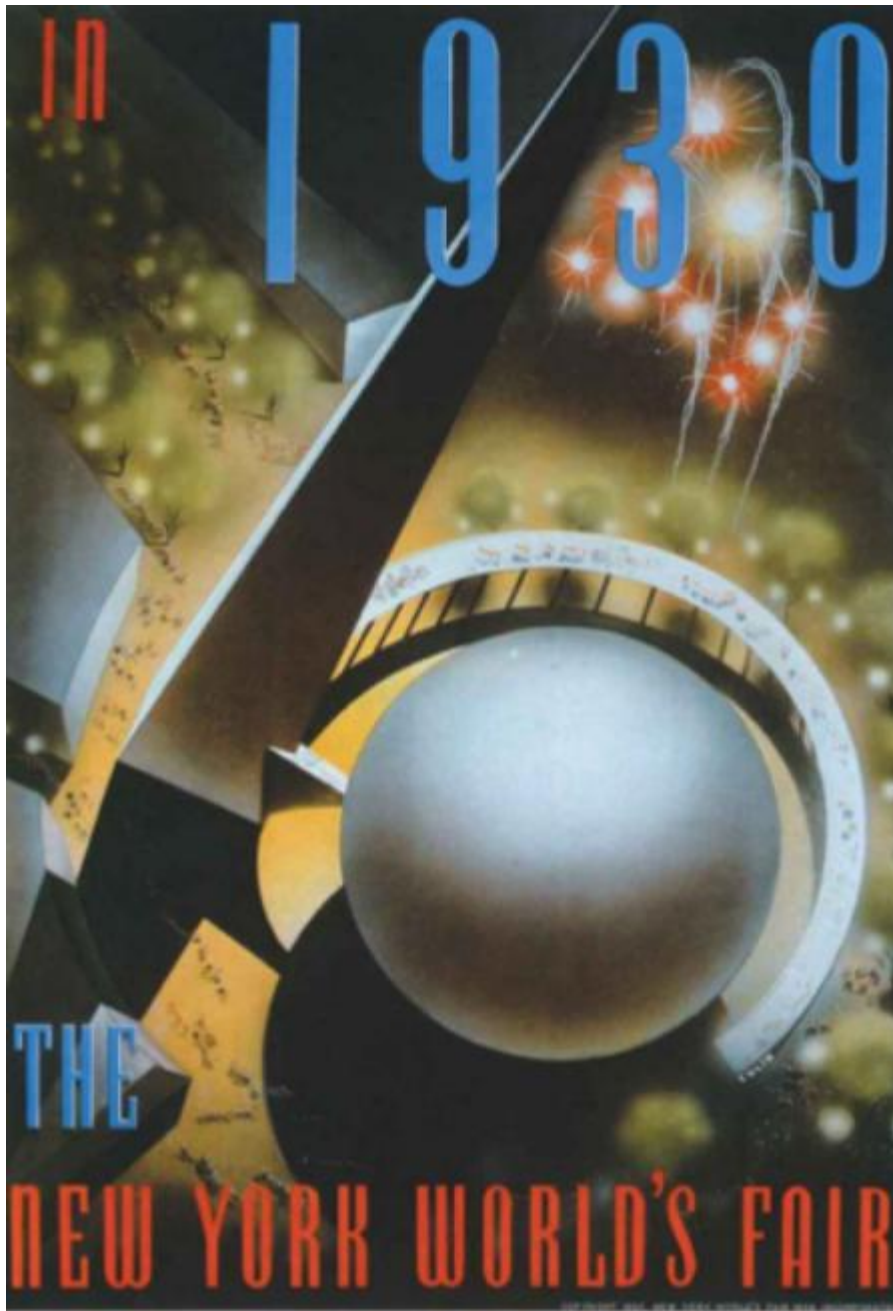


Рис 67.Нембад Кулин. 1939 г. Нью-Йоркская всемирная выставка. 1939 г.

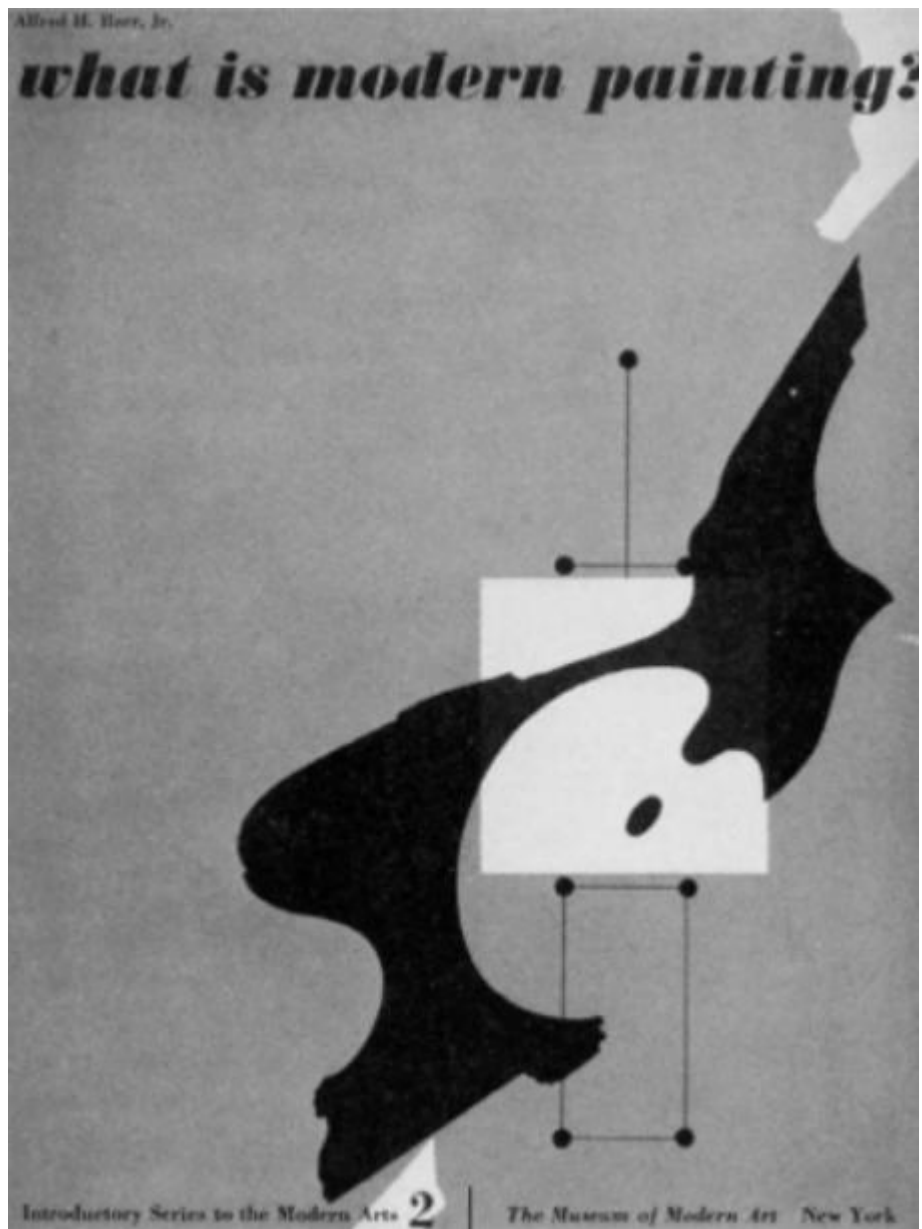


Рис 68. Джордж Каппс. Что такое современная живопись? 1952 г.



Рис 69. Джозеф Мюллер Брокман. Бетховен. 1955 г.

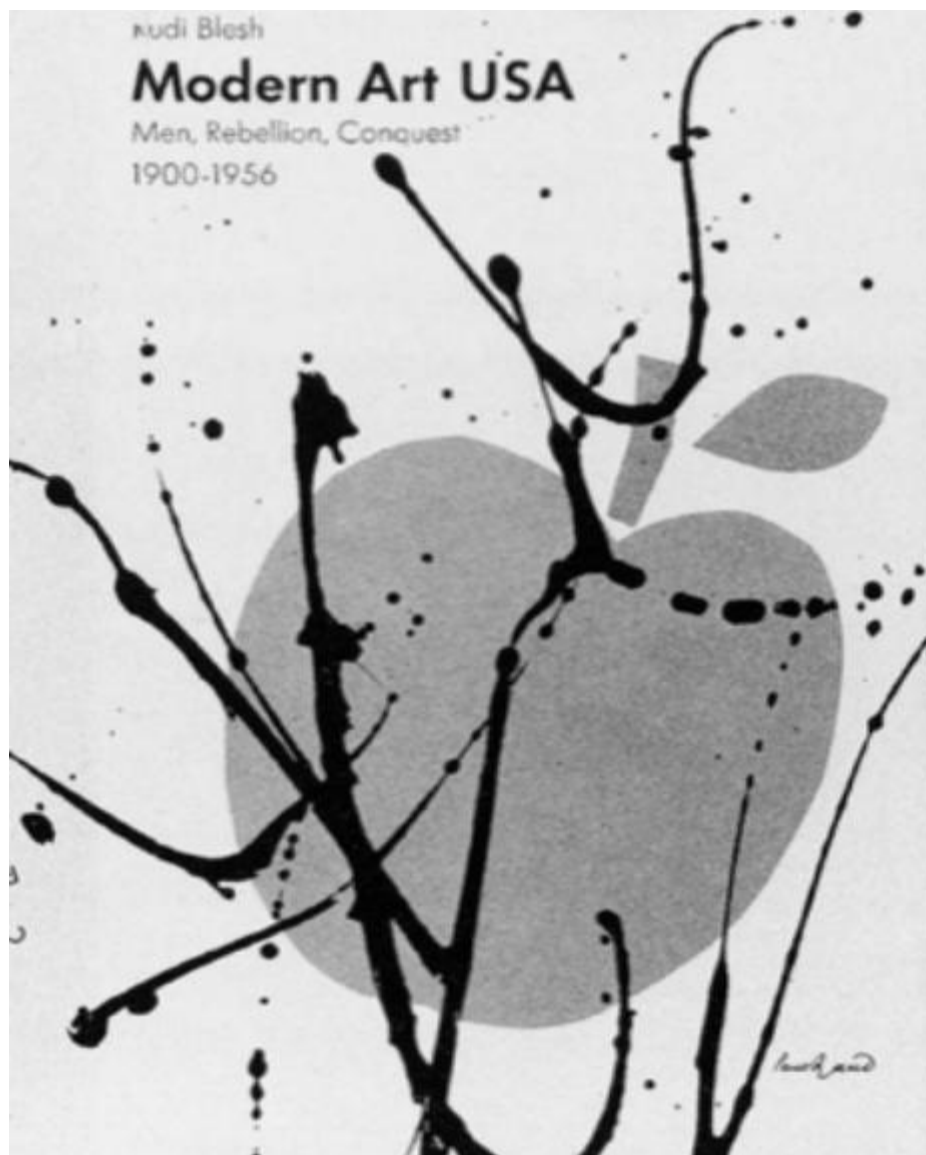


Рис 70. Пол Рэнд. Американское современное искусство. 1956 г.



Рис 71. Дэвид Лэнс Гойнс. Дом Пенниса. 1973 г.

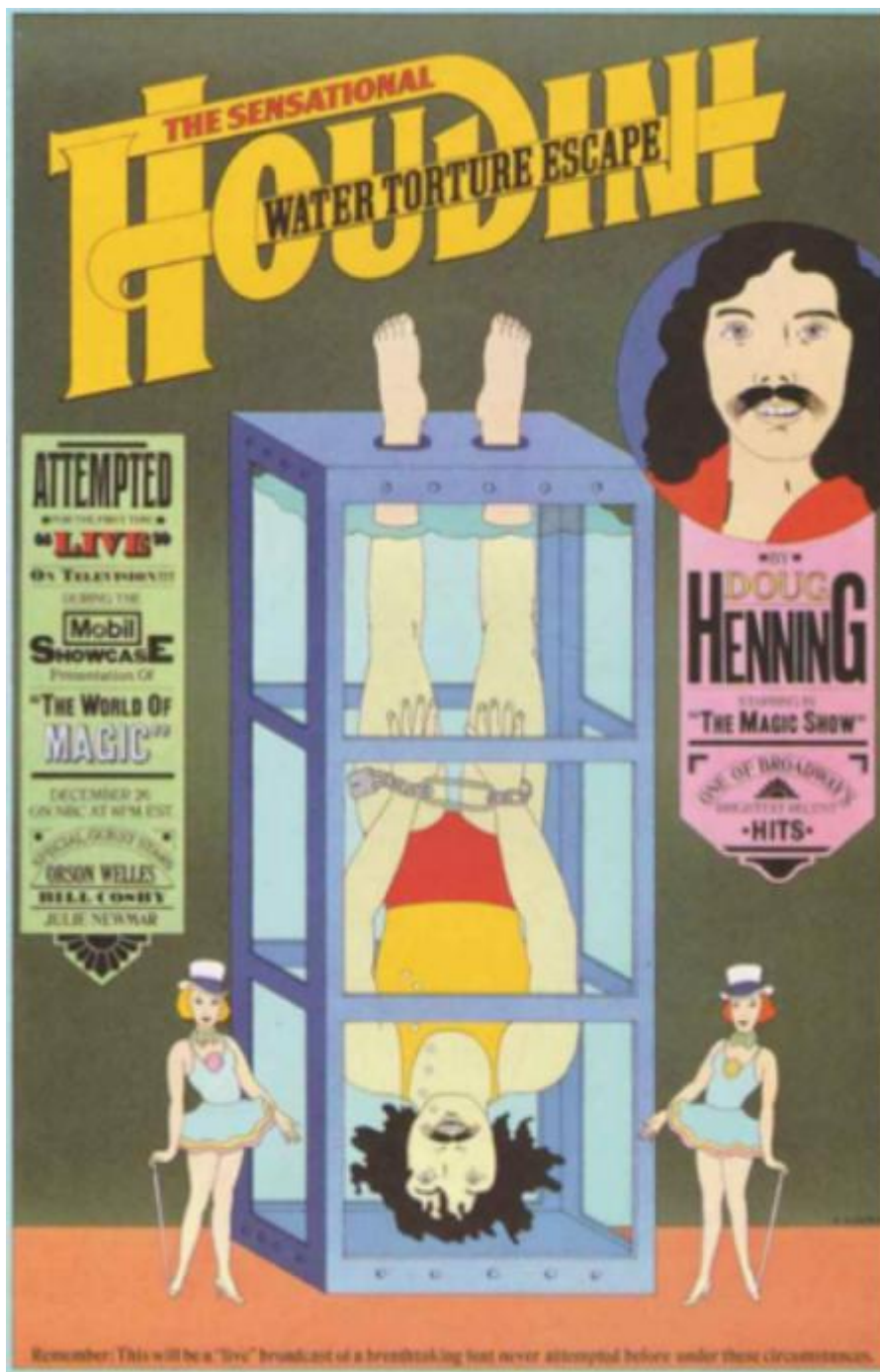


Рис 72. Сеймур Чеваст.Сенсационный Гудини.1973 г.



Рис 73. Милтон Глейзер.Геометрический пейзаж.1975 г.

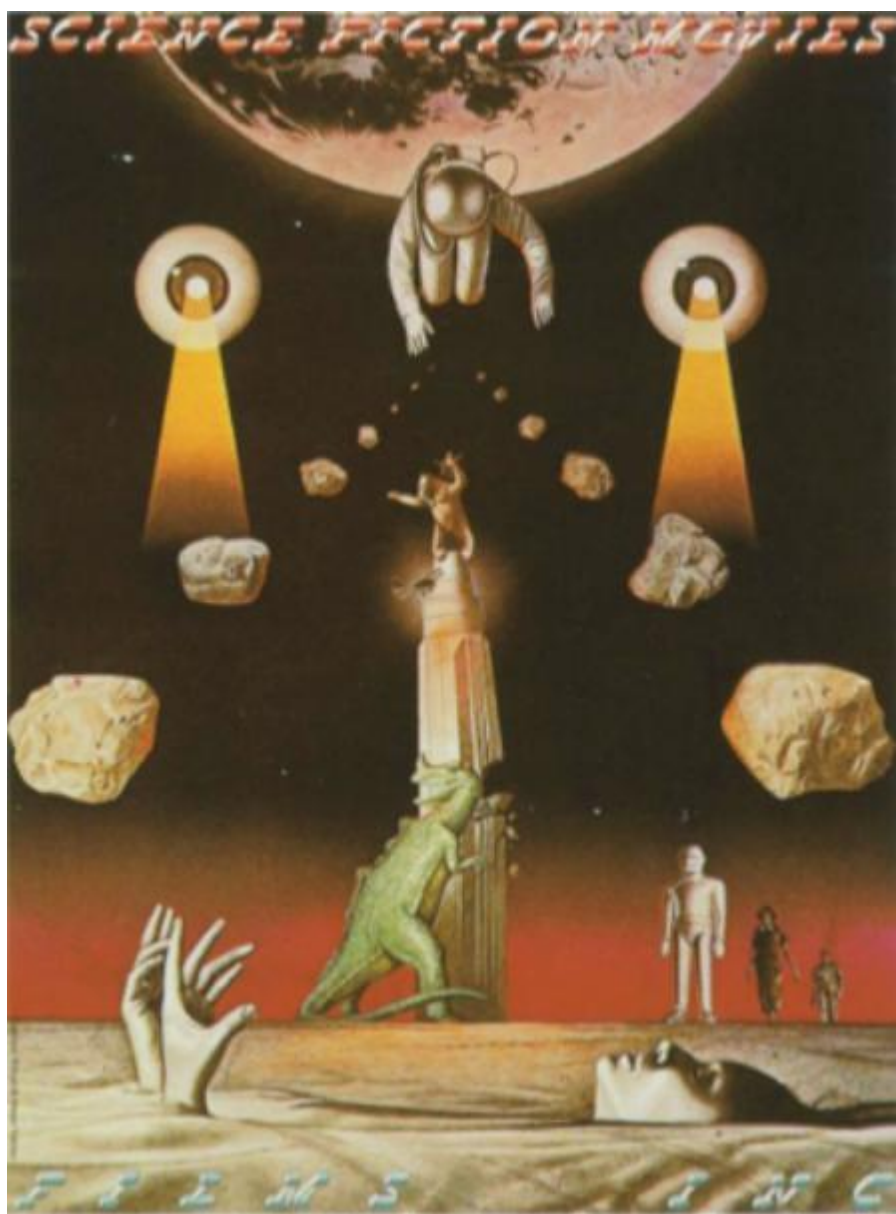


Рис 74. Ёкоо Таданори. научно-фантастические фильмы. 1975 г.



Рис 75. Такаси Номура, Сейтаро. Комар на десяти этажах. 1982 г.

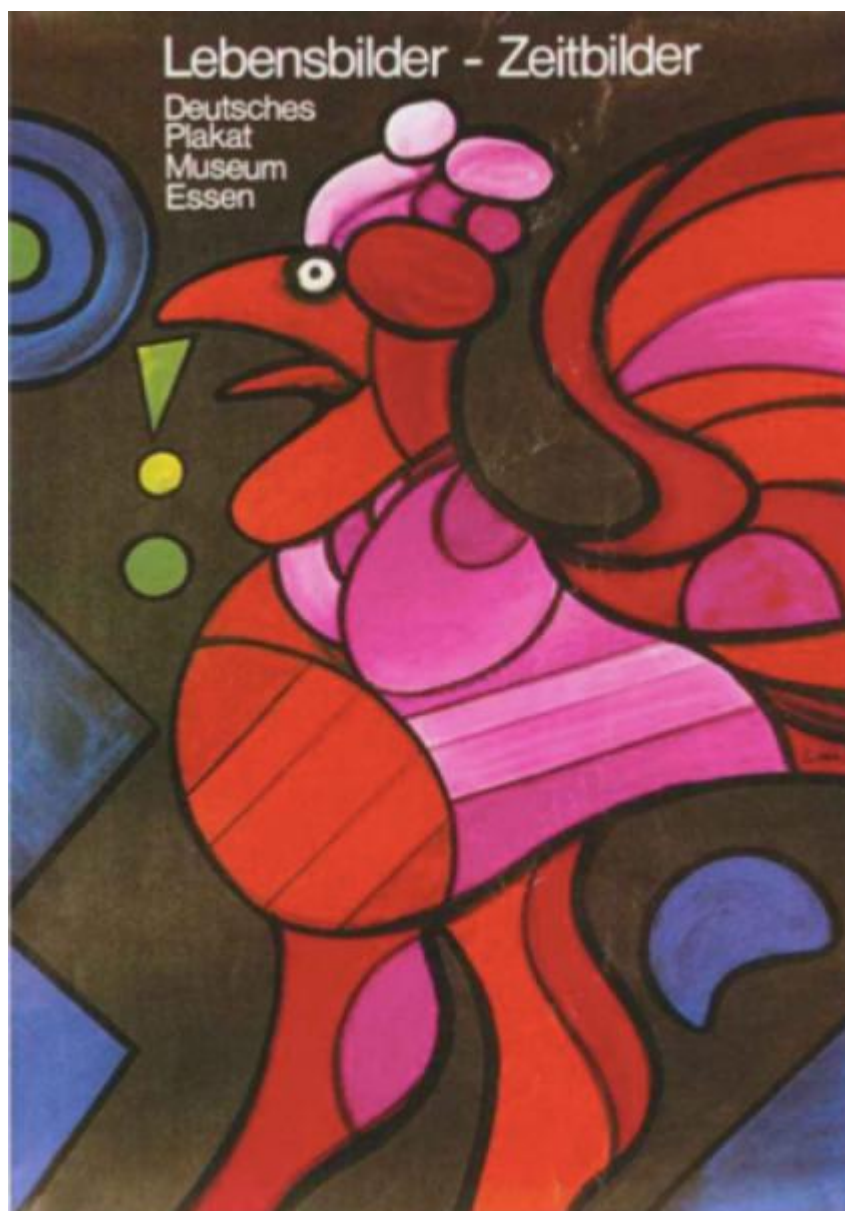


Рис 76. Ян Леница. Образ жизни, образ времени. 1984 г.

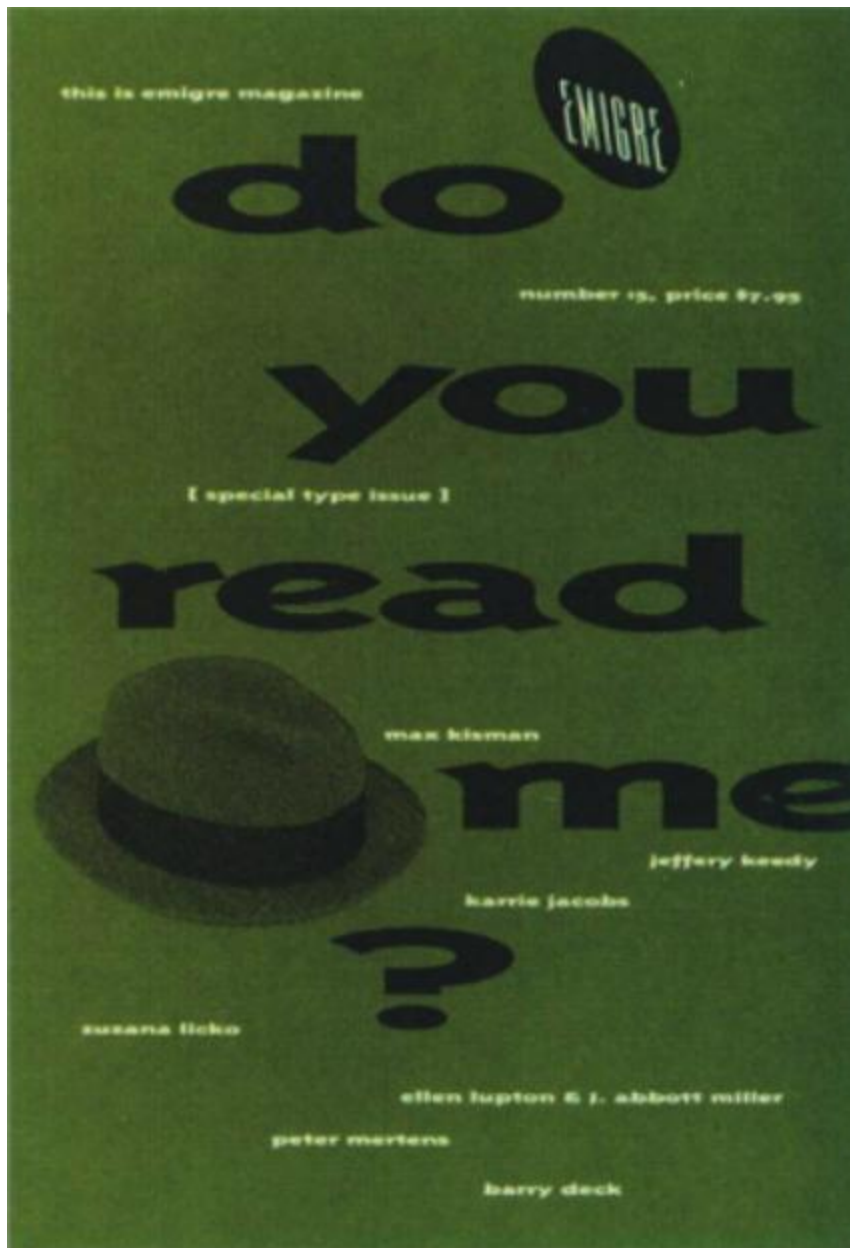


Рис 77. Руди Вандерланд. Exile Issue 15: Четеш ли ме? 1990 г.

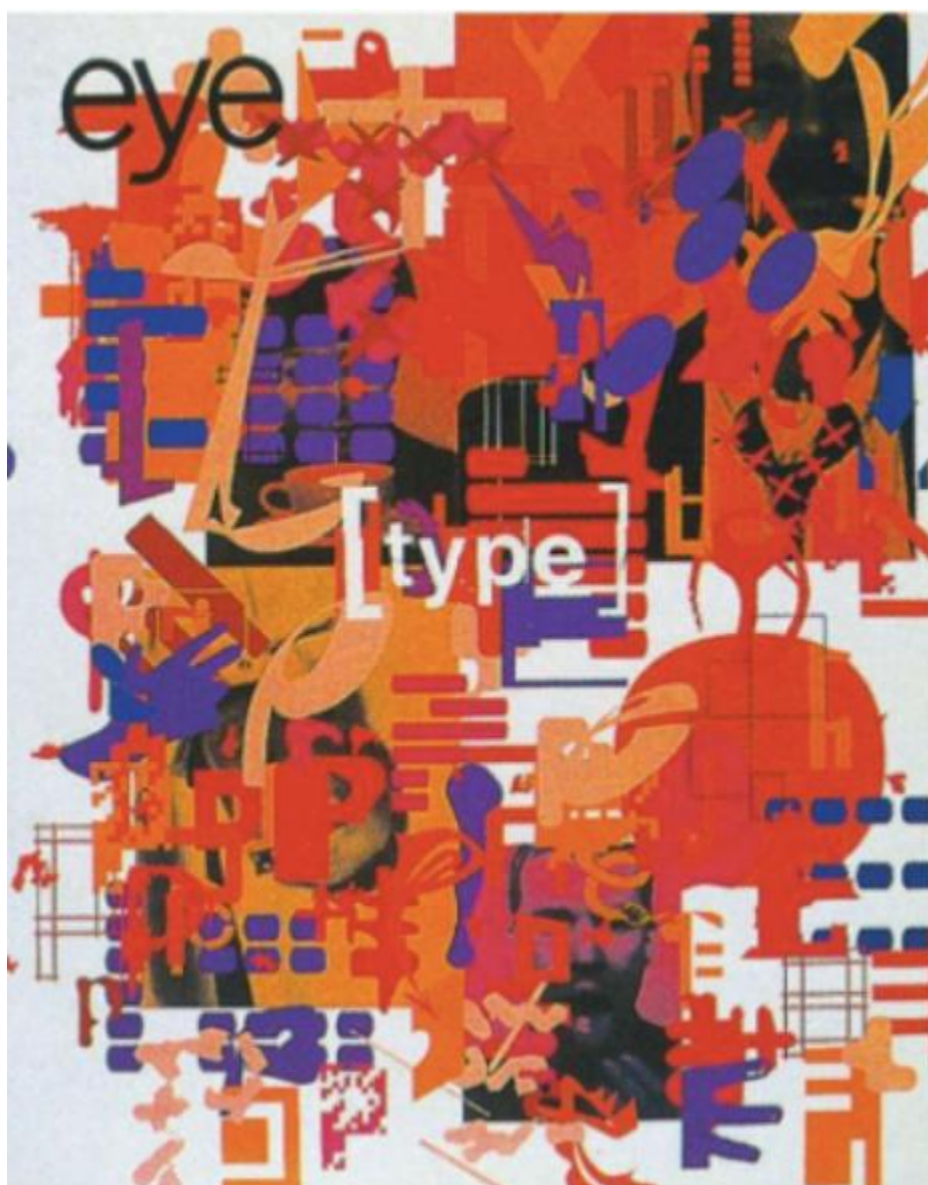


Рис 78. Стивън Коутс.Позиция; шрифт. 1994 г.



Рис 79.Никлаус Трокслер .Парафраз Тима Берна.1998 г.