

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Ван Хэ

Графическое сопровождение выставки глиняной скульптуры, основанной на сравнении традиционной русской и китайской глиняной игрушки

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. Специфика и основные направления дизайна XX века.

1.1. Визуальная программа первых десятилетий XX века: основные направления развития.

1.2. Специфика графической системы середины XX века и ее основные векторы.

1.3. Графическая система второй половины XX века: основные направления.

Глава 2. Специфика художественной программы глиняной игрушки в России. Особенности развития и основные направления.

2.1. Развитие традиционной глиняной игрушки в России: история и мифология.

2.2. Основные виды и школы традиционной глиняной игрушки в России.

- Абашевская игрушка
- Дымковская игрушка
- Каргопольская глиняная игрушка
- Романовская глиняная игрушка
- Старооскольская глиняная игрушка
- Филимоновская игрушка

Глава 3. Специфика возникновения и развития традиционной глиняной игрушки и глиняной скульптуры в Китае.

3.1. Специфика развития глиняной скульптуры в Китае в период Ранних империй: «Терракотовая армия» и ее особенности.

3.2. Глиняные фигуры эпохи Средних и Поздних династий.

3.3. Традиционная глиняная скульптура в Китае и ее развитие на современном этапе.

- Чаошанская глиняная скульптура
- Глиняная скульптура Тяньцзинь

- Глиняные фигурки Хуэйшань
- Расписная глиняная скульптура Фэнсян
- Глиняная скульптура Юньсянь
- Нанкинская глиняная скульптура

Глава 4. Описание графического проекта.

Заключение

Список литературы

Приложение 1 Китайская глиняная игрушка в плакатной графике.

Приложение 2 Художественная система XX века и программа графического дизайна.

Основные образцы.

Введение

Данная работа посвящена специфике графического сопровождения проектов, связанных с использованием глиняной игрушки. В рамках проекта рассматриваются как российские образцы¹, так и примеры, сформировавшиеся в Китае². Проект – его практическая и теоретическая часть – построены на двух основах. С одной стороны, речь идет об изучении глиняной игрушки как культурного и художественного феномена. В связи с этим рассматривается традиция производства и создания глиняной игрушки как в России³, так и в Китае^{4, 5, 6}.

С другой стороны, нас интересуют возможности представления глиняной игрушки в рамках графической системы. В презентационной и плакатной графике глиняная игрушка становится частью изображения. Поэтому нас интересует развитие графической системы XX века (этот материал представлен в первой главе), а также возможности, варианты и характер изображения глиняной игрушки в плакатной графике (этот материал продемонстрирован в Приложении).

Традиционная система, в том числе – система, связанная с использованием глиняной игрушки, является важной частью современной культуры⁷. В практической и

¹ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

² Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

³ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

⁴ Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

⁵ 董季群《中国传统民间工艺》，天津古籍出版社，2004。[Донг, Д. Традиционные китайские народные промыслы. Тяньцзинь: Издательство древних книг Тяньцзиня, 2004.]

⁶ 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

⁷ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

теоретической части работы рассматриваются возможности традиционной глиняной игрушки как актуального графического материала.

Представленная работа состоит из двух смысловых частей. Первая – это теоретическая часть. В ней собраны аналитические и систематические наблюдения, которые рассматривают как вопросы формирования дизайна, так и темы развития глиняной игрушки⁸. Практическая часть – это графический проект, который использует основные наблюдения, сформированные в теоретической части проекта.

Проект ставит перед собой задачи как практического, так и теоретического толка. **Целью** данного проекта является создание графической системы для проектов, связанных с использованием глиняной игрушки. Одним из компонентов в реализации этой масштабной задачи является формирование исследовательской части.

Основная задача исследовательской части – формирование теоретической базы проекта. Эта теоретическая система построена на изучении двух основных компонентов. Прежде всего, в рамках теоретической части рассматривается программа графического дизайна XX века⁹ и основные направления его развития¹⁰. Этот вектор исследования позволяет сформировать представление о развитии основных школ¹¹ и принципов графического дизайна на протяжении XX столетия^{12, 13}.

Другая основа теоретической части и связанная с ней **задача** – изучение традиционной глиняной игрушки. Это направление исследования позволяет лучше

⁸ Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика.

Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁹ Heller S. Graphic Design History. New York: Allworth Press, 2007.

¹⁰ Jobling P. Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800. N. Y.: Manchester University Press, 1996.

¹¹ 胡经之《文艺美学》，北京大学出版社，1989。[Ху, Ц. История развития западного искусства. Пекин: Пекинский университет, 1989.]

¹² Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹³ 高奇琦. 现实主义与建构主义的合流及其发展路向[J]. 世界经济与政治, 2014(03):87-110+158-159. [Гао Цици. Слияние реализма и конструктивизма и направление его развития[J]. Мировая экономика и политика, 2014(03):87-110+158-159.]

ориентироваться в базовом материале. Теоретическое исследование является основой графического проекта. В рамках данной работы мы можем обозначить следующие задачи:

Изучение графической системы XX – XXI вв.

- Исследование и определение основных графических школ XX века
- Исследование исторической традиции создания глиняных фигур в Китае
- Изучение традиции глиняной игрушки в Китае
- Исследование традиции глиняной игрушки и ее специфики в России
- Изучение возможностей традиционной глиняной игрушки в России и Китае как основы современного графического материала

Предмет исследования. Предметом исследования данной работы является традиционная глиняная игрушка и ее возможности как основы современного графического материала¹⁴.

Методология исследования. Данное исследование основано на систематическом изучении выбранного материала. С одной стороны, речь идет об исследовании истории развития графического дизайна XX века, об изучении базовых принципов и направлений дизайна XX века. С другой стороны, методологически работа построена на изучении основных традиционных школ глиняной игрушки – как в России, так и в Китае¹⁵. Выбранная методология предполагает исследование традиционной глиняной игрушки как исторического и художественного материала.

Актуальность исследования. Проблема культурного наследия, традиционных художественных практик и возможностей их использования в современной художественной среде – одно из важнейших направлений современных исследований¹⁶.

¹⁴ 聂森. 传统美学对现代广告招贴设计的影响[J]. 吉林工商学院学报, 2009. [He, S.

Народная визуальная программа в дизайне современного плаката. Чанчунь: Журнал Технологического института Цзилинь, 2009.]

¹⁵ 饶亢子等中西比较文艺学, 中国社会科学出版社, 1999. [Pao, K. Сравнительный анализ искусства Китая и Запада. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]

¹⁶ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

Развивая данный исследовательский вектор, мы считаем необходимым обратиться к проблеме адаптации и использованию традиционного материала в актуальной художественной системе на принципиально новом материале – народной глиняной игрушке. Следует обратить внимание на тот факт, что данный материал вызывает повышенный интерес в последние годы. Он является материалом как локальных¹⁷, так и всеобъемлющих¹⁸ систематических исследований¹⁹. Народная глиняная игрушка становилась как материалом специальных исследовательских публикаций²⁰, так и предметом масштабных выставок.

Новизна исследования. Опираясь на масштабный актуальный материал, данная работа рассматривает глиняную игрушку не только как исторический или этнографический²¹, но и как художественный материал²². Принципиальное исследовательское нововведение данной работы – изучение не только самостоятельной художественной специфики глиняной игрушки, но и ее возможностей как основы графики и сопровождающих визуальных материалов.

Возможность практического применения работы. Теоретический и практический материал данной работы может быть использован как основа при подготовке выставок, промышленных ярмарок, презентаций, презентационных публикаций и интернет-проектов, посвященных традиционной глиняной игрушке.

¹⁷ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

¹⁸ Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

¹⁹ Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

²⁰ Коршунков В. Вятская Свистопляска: от коммеморации к городскому празднику // Фольклор и антропология города. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 346—359.

²¹ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао. Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²² 徐岱 《美学新概念—21 吐纪的人文思考》，学林出版社，2001. [Сюй, Д. Новая концепция эстетико-гуманистического мышления XX века. Гуйлинь: Издательство Сюэлинь, 2001.]

Описание проекта. Проект состоит из двух составляющих – практической и теоретической части. Теоретическая часть посвящена двум основным направлениям. Первое – изучение истории развития графического дизайна XX века. Второе – изучение традиции народной глиняной игрушки в России и в Китае.

Общее содержание работы. Исследование состоит из Введения, четырех глав и Заключения.

Первая глава исследования посвящена вопросам развития графического дизайна на протяжении XX века. В рамках первой главы рассмотрены основные направления в графическом дизайне XX века. Внимание уделено, в частности, таким явлениям как русский Конструктивизм, деятельность школы Bauhaus, Интернациональный типографический стиль, Японский графический дизайн и «Новая волна».

Формирование современной программы графического дизайна прежде всего связано с явлениями первой половины XX века²³. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые появились в начале XX века²⁴. Наиболее важными явлениями в этом процессе представляются такие явления как Конструктивизм и Bauhaus²⁵. Исследователи обращают внимание, что именно методы Конструктивизма и Bauhaus оказали принципиальное воздействие²⁶ на формирование современного компьютерного дизайна и, в частности, принципов системы Flat Design²⁷.

Одним из важнейших направлений в искусстве XX века является русский Конструктивизм. Его появление связывают с первыми годами XX столетия. Попытка

²³ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

²⁴ 王受之《世界平面设计史》，中国青年出版社，2002。[Ван, Ш. История мирового графического дизайна. Пекин: Китайская молодежная пресса, 2002.]

²⁵ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

²⁶ 吴丹. 探讨包豪斯对现代设计的影响[J]. 现代装饰(理论), 2014(08):93. [У Дань. Изучение влияния Баухауза на современный дизайн [J]. Современный декор (теория), 2014(08):93.]

²⁷ 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.

применить принципы новых конструктивистских решений в графическом дизайне является одной из основ советской графики в 1920-1930-е годы²⁸. Принято считать, что принципы Конструктивизма были использованы в советском кино-плакате, а также в плакатах Рекламконструкторов. Конструктивистские принципы были представлены в плакатах братьев Стенбергов, Густава Клуциса и других мастеров.

Принципиальное значение для развития системы графического дизайна приобрела школа Bauhaus. Художественная и образовательная программа школы изначально была ориентирована на промышленный дизайн. Bauhaus ставил перед собой цель объединить принципы массового производства и художественные идеи²⁹. В работе над объектами и графикой художники Bauhaus использовали принципы новой графики (в частности, принципы графики, обозначенные Конструктивизмом³⁰) и принципы нового стиля, который активно развивался в дизайне и архитектуре³¹.

Отношение к дизайну и архитектуре в Bauhaus было двойственным. В учебных планах школы изучению архитектуры была отведена заметная роль, тем не менее, в ранние годы и ваймарский период Bauhaus был сосредоточен на изучении дизайна. Курс по архитектуре появился в Bauhaus только в 1927 году. До этого момента студенты были сосредоточены на изучении прикладного и предметного дизайна.

Школа Bauhaus и созданные ей графические методы оказали принципиальное влияние на развитие дизайна и графики на протяжении всего XX века. Под влиянием тех принципов, которые были сформированы в Bauhaus, развивались многие направления в графическом дизайне. В частности, влияние Bauhaus испытала на себе Новая типографика. Принципы Bauhaus имели важное значение для формирования основ Швейцарской школы графического дизайна. Принято считать, что многие идеи Bauhaus сохраняют свою

²⁸ Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

²⁹ Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

³⁰ 刘丹. 构成主义对包豪斯教学理念的影响研究[D]. 景德镇陶瓷学院, 2014. [Лю Дань. Исследование влияния конструктивизма на концепцию преподавания Баухауза [D]. Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014.]

³¹ 李刚, 李雪. VI 中辅助图形的造型表现方法研究[J]. 设计, 2015(13). [Ли Г., Ли С. Исследование метода моделирования представления вспомогательной графики в VI. Пекин: Дизайн, 2015.]

актуальность в современном графическом (компьютерном) дизайне³². В частности, концепции графики, обозначенные Bauhaus, активно используются в системе Flat Design³³.

Основной графической программой середины XX века можно считать так называемый интернациональный типографический стиль³⁴ и швейцарскую типографику³⁵. Именно эти направления стали основными векторами развития графики середины XX века. Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были сформированы еще в первой половине XX века³⁶. Формирование Швейцарской школы графики шло на протяжении всей первой половины XX столетия. Идеи Новой типографики, связанные с упрощением шрифтов, изменением макета и появлением системы модулей и модульной сетки были продолжены в середине XX века³⁷.

Последовательными сторонниками нового дизайна выступили представители Швейцарской школы – в частности, Йозеф Мюллер-Брокман. Во второй половине 1970-х годов им была подготовлена книга «Модульная система в графическом дизайне»³⁸. Основные принципы Швейцарской школы сформировались в 1950-е – 1960-е годы. Его отличительными чертами, унаследованными от Новой типографики,³⁹ можно назвать использование модульной сетки, появление ассиметричных макетов, применение

32 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(02). [Чжан И., Сюн И. Проектирование и применение вспомогательной графики в системе визуального распознавания. Чунцин: Упаковочная техника, 2016.]

33 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.

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

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

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

37 王慧. 二十世纪的视觉传达[J]. 青年文学家, 2014(03):83. [Ван Хуэй. Визуальная коммуникация в двадцатом веке[J]. Молодые литераторы, 2014(03):83.]

38 Müller-Brockmann J. Grid systems in graphic design / Rastersysteme für die visuelle Gestaltung. Zurich: Teufen, 1981.

39 Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928.

шрифтов без засечек⁴⁰. Также одной из отличительных особенностей Швейцарской школы можно считать последовательное использование фотографий в качестве иллюстративного материала. В некоторых случаях, они практически полностью вытесняют рисованную иллюстрацию. Исключения составляют абстрактные графические элементы.

Принципы, сформировавшиеся в рамках Новой типографики и Швейцарского стиля, использовала Японская школа графического дизайна⁴¹. Период 1960-х – 1970-х годов – это время появления в Японии заметной школы графического дизайна, которая была представлена такими именами как Рюичи Ямасиро, Юсаку Камекура, Икко Танака, Коичи Сато и другие мастера⁴².

Одна из ключевых особенностей Японской школы – соединение интернационального и традиционного дизайна⁴³. Элементы традиционной культуры соединены в японском дизайне с чертами интернациональной художественной практики. Многие категории традиционной культуры оказались созвучны принципам Швейцарского стиля. Это привело к формированию специфической картины Японского дизайна⁴⁴.

Графический дизайн второй половины XX века стал отражением тех изменений, которые происходили в культуре этого периода. Важным художественным принципом

⁴⁰ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

⁴¹ 孙媛媛. 二十世纪下半叶日本海报设计风格研究[D]. 苏州大学, 2012. [Сунь Юаньюань. Исследование стиля дизайна японского плаката во второй половине двадцатого века [D]. Университет Сучжоу, 2012.]

⁴² Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166

⁴³ 周宪 《文化表征与文化研究》，北京大学出版社，2007. [Чжоу, С. Культурное представление и культурные исследования. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007.]

⁴⁴ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166

рубежа XX – начала XXI веков стал Постмодернизм⁴⁵. С идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне⁴⁶.

Новая волна возникла как реакция на минимализм графики Интернационального типографического стиля. Особенностью графического дизайна Новой волны стало нарушение макета, нарушение модульного принципа, использование различных шрифтов и гарнитур в одном макете. Особенность Новой волны – это эксперименты с текстом и шрифтом⁴⁷. Его расположение на странице стало носить рваный и хаотичный характер. Новая волна, основанная на принципах Постмодерна⁴⁸, оказала заметное влияние на формирование современных графических программ. В частности, элементы созданной Вайнгартом Новой волны получили свое продолжение и развитие в изобразительных принципах компьютерной графики и системе Flat Design⁴⁹.

Вторая глава посвящена специфике развития традиции глиняной игрушки в России⁵⁰. Глиняные игрушки являются одним из важных археологических памятников⁵¹. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры⁵². Происхождение глиняной игрушки соотносят с

⁴⁵ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁴⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁴⁷ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁴⁸ 段吉方,梁燕城. 对话:后现代主义的发展与当代文化的走向[J]. 上海艺术评论, 2016(05):33-36. [Дуань Цифан, Лян Яньчэн. Диалог: развитие постмодернизма и направление современной культуры[J]. Обзор искусства Шанхая, 2016(05):33-36.]

⁴⁹ 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/

⁵⁰ 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社，1993年。[Цзян, К. Русское искусство. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]

⁵¹ Антонова Е. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировоззрения. М.: Наука, 1984.

⁵² Pittman H. Art of the Bronze Age: southeastern Iran, western Central Asia, and the Indus Valley. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.

возникновением и распространением гончарного производства⁵³. Возникновение навыков обработки глины сделало возможным появление не только гончарной посуды, но и других предметов, в частности – глиняных игрушек. Полагают, что игрушки из глины представляли собой дополнительный, побочный продукт производства, а не составляли основу индустрии.

Ранние образцы русской традиционной глиняной игрушки относятся к эпохе бронзы. Глиняная игрушка является важной частью народной культуры и важной частью индустрии производства предметов из глины⁵⁴. Игрушки обнаруживают при археологических исследованиях таких городов, как Новгород, Москва, Рязань⁵⁵. Наиболее ранние глиняные игрушки современного типа относят к периоду XIV – XV вв. Предполагают, что древние фигурки из глины, которые сегодня мы воспринимаем как игрушки, могли быть предметами магии⁵⁶. Эта традиция зафиксирована и в русском фольклоре: образ магических фигурок и кукол присутствует в некоторых народных сказках и обрядах.

Глиняные игрушки демонстрируют глубокую связь с традиционной культурой и земледельческой традицией. Возникновение глиняной игрушки связывают с древними земледельческими культурами и древними культами. Известные сегодня формы древней игрушки сохранили свою глубокую связь с традицией и обнаруживают незначительное количество изменений. Русская народная глиняная игрушка сохранила свои формы начиная с XIV-XV веков⁵⁷. Эти образы, темы и формы крайне затруднительно

⁵³ Barker G.; Goucher C. The Cambridge World History: Volume 2, A World with Agriculture, 12,000 BCE–500 CE. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

⁵⁴ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

⁵⁵ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

⁵⁶ Антонова Е. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М.: Наука 1977.

⁵⁷ 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社，1993年。[Цзян, К. Русское искусство. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]

структурировать хронологически⁵⁸ – сюжеты и их решения практически не менялись и сохраняли свою устойчивость на протяжении столетий⁵⁹.

Крайне сложно выстроить хронологическую последовательность развития глиняной игрушки⁶⁰. Традиция некоторых школ глиняной игрушки связана с эпохой Средних веков и XVIII столетия и может быть представлена в условной хронологической последовательности. Основными школами глиняной игрушки принято считать Абашевскую глиняную игрушку, Дымковскую игрушку, Каргопольскую игрушку, Романовскую глиняную игрушку, Старооскольскую глиняную игрушку, Филимоновскую игрушку и другие школы⁶¹.

Третья глава посвящена развитию и основным школам глиняной игрушки в Китае⁶². Как и в других странах, развитие глиняной скульптуры связано с эпизодами ранней истории и может быть отнесено к доисторическому времени или периоду древних династий. Одна из наиболее сложных проблем – определение функции глиняных фигурок. Не всегда понятно, для какой цели они были созданы, и для каких целей использовались. В некоторых случаях полагают, что глиняные фигуры были созданы для религиозных или ритуальных целей. Иногда, напротив, полагают, что их основное назначение – связь с бытовой жизнью и игрой⁶³.

В рамках третьей главы были рассмотрены образцы не только глиняной игрушки, но и скульптуры. Мы можем предположить, что глиняная игрушка и глиняная скульптура – технологически близкие формы. Для Китая таким памятником является «Терракотовая

⁵⁸ Greenhalgh P. *Ceramic, Art and Civilisation*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

⁵⁹ Богуславская И. *Русская глиняная игрушка*. М.: Искусство, 1975.

⁶⁰ Cooper E. *10,000 Years of Pottery*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

⁶¹ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

⁶² 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

⁶³ Walsh T. *Timeless Toys: Classic Toys and the Playmakers Who Created Them*. N. Y.: Andrews McMeel Publishing, 2005.

армия»⁶⁴. «Армию из глины» невозможно рассматривать как игру или игрушку – она создавалась и использовалась для других целей. Тем не менее, «Терракотовая армия» является одним из наиболее известных памятников, выполненных из глины⁶⁵.

«Терракотовая армия» была обнаружена в 1974 году, а в 1987 году этот археологический комплекс был включен в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Считается, что «Глиняная армия» была создана в эпоху Цинь (221—206 до н. э.). «Терракотовая армия» – это масштабное захоронение, в котором находилось более 8 тысяч статуй из глины. Все фигуры были выполнены в человеческий рост и представляли собой фигуры воинов – пехотинцев, лучников и конников, которые должны были сопровождать императора в загробном мире⁶⁶.

Искусство создания глиняных фигур получило свое продолжение и в эпоху Тан (618—907)⁶⁷. Важным образцом керамической продукции эпохи Тан были керамические фигурки, которые создавали для погребений и хоронили вместе с умершими. Предполагалось, что фигурки должны служить своему хозяину после смерти⁶⁸. Фигурки изготавливали из фаянса и раскрашивали при помощи красок или керамической глазури. Традиция изготовления глиняных фигурок пришла в упадок после того, как центры производства керамики были разрушены в результате одного из народных восстаний.

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних эпох и династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)⁶⁹ и Мин (1368—1644). В этот период фигурки создавались, в основном, из белого фарфора (фарфор Blanc

⁶⁴ Portal J. *The First Emperor: China's Terracotta Army*. Harvard University Press, 2007.

⁶⁵ Ledderose L. *A Magic Army for the Emperor // Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, 51 – 73.

⁶⁶ 陈启云. 儒学与汉代历史文化. 广西师范大学出版社. [Чэнь Сиюнь. Конфуцианство и искусство ханьского Китая / Чэнь Сиюнь. – Гуанси, 2007.]

⁶⁷ 王立文. 陕西凤翔泥塑艺术研究[J]. 天工, 2021(09):30-31. [Ван Ливэнь. Исследование искусства глиняной скульптуры в Фэнсяне, Шэньси [J]. Тянь Гун, 2021(09):30-31.]

⁶⁸ Michaelson C. *Gilded Dragons: Buried Treasures from China's Golden Ages*. London: British Museum Press, 1999.

⁶⁹ 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.

de Chine или фарфор Дэхуа)⁷⁰. Район на побережье Фуцзянь традиционно был одним из основных центров экспорта керамики. В эпоху Мин в этом районе производился фарфор молочно-белого цвета. Фарфоровые предметы, как правило, были украшены трехмерным объемным рисунком. В некоторых случаях из белого фарфора выполняли отдельные фигуры, которые пользовались популярностью как в Китае, так и за его пределами⁷¹. В частности, белый фарфор Дэхуа активно экспортировался в Европу. Считается, что его могли копировать мастера из Мейсена, одного из главных европейских центров производства фарфора⁷².

В Китае сохранилась и продолжает свое развитие традиционная глиняная скульптура (в некоторых случаях – глиняная игрушка), традиция которой дошла до наших дней и продолжает развиваться⁷³. Здесь важно отметить связь современной традиционной игрушки с историческим наследием Китая⁷⁴. В рамках третьей главы рассмотрены наиболее заметные виды китайской глиняной игрушки: Чаошанская глиняная скульптура, Глиняная скульптура Тяньцзинь, Глиняные фигурки Хуэйшань, Расписная глиняная скульптура Фэнсян, Глиняная скульптура Юньсянь и Нанкинская глиняная скульптура.

В четвертой главе представлено описание графической части проекта.

⁷⁰ Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon, 1989.

⁷¹ Vainker S. *Chinese Pottery and Porcelain*. London: British Museum Press, 1991.

⁷² 李建国. *中华历史通览. 汉代卷*. 中华书局, 2001. [Ли Цзянго. *Сводная история Китая. Династия Хань / Ли Цзянго. – Пекин, 2001.*]

⁷³ 刘从越. *泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例*[J]. *天工*, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. *История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня*[J]. *Тянь Гун*, 2021(01):98-99.]

⁷⁴ Cooper E. *10,000 Years of Pottery*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

Глава 1. Специфика и основные направления дизайна XX века

В рамках данного раздела будут рассмотрены основные направления и течения в графическом дизайне XX века. Создавая проект и работая над его графическими элементами, нам представляется важным обратиться к изучению основных компонентов графической практики XX века. В рамках данной главы, в силу ограниченного объема и ограниченных возможностей исследовательского проекта, будут рассмотрены лишь основные направления и течения графического дизайна XX века. Мы попытаемся сосредоточиться на тех направлениях, которые обозначили основные векторы развития и основные графические программы XX столетия.

1.1. Визуальная программа первых десятилетий XX века:

основные направления развития.

Формирование современной программы графического дизайна связано с явлениями художественной жизни первой половины XX века⁷⁵. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые возникают в начале XX века⁷⁶. Наиболее важным явлениями в этом процессе представляются такие направления и школы как Конструктивизм и Bauhaus^{77,78}. Исследователи обращают внимание, что именно методы Конструктивизма и Bauhaus оказали принципиальное воздействие на формирование современного компьютерного дизайна и, в частности, принципов системы Flat Design⁷⁹.

⁷⁵ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁷⁶ 王天兵. 西方现代艺术批判[M]. 北京: 人民美术出版社, 1998. [Тяньбин, В. Заметки о западном современном искусстве. Пекин: Народное искусство, 1998.]

⁷⁷ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁷⁸ 刘丹. 构成主义对包豪斯教学理念的影响研究[D]. 景德镇陶瓷学院, 2014. [Лю Дань. Исследование влияния конструктивизма на концепцию преподавания Баухауза [D]. Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014.]

⁷⁹ 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.

Одним из важнейших направлений в искусстве XX века является русский Конструктивизм. Его появление связывают с первыми годами XX века. Полагают, что основные принципы Конструктивизма были обозначены еще Казимиром Малевичем около 1915 года⁸⁰. Тогда Малевичем были сформированы основные принципы Супрематизма, которые можно рассматривать как основу Конструктивизма⁸¹.

Термин «Конструктивизм», как полагают, впервые был предложен архитектором Алексеем Ганом в одноименной книге, изданной в 1922 году⁸². Термин «Конструктивизм» относят, прежде всего, к архитектуре, связывая конструктивизм с появлением новых форм⁸³. Понятие Конструктивизм в графическом дизайне считается более спорным. Тем не менее, работы таких художников как Эль Лисицкий и Александр Родченко принято рассматривать как пример конструктивистской графики⁸⁴.

Попытка применить принципы новых конструктивистских решений в графическом дизайне является одной из основ советской графики в 1920-1930-е годы⁸⁵. Принято считать, что принципы Конструктивизма были использованы в советском кино-плакате, а также в плакатах Рекламконструкторов. Конструктивистские принципы были представлены в плакатах братьев Стенбергов, Густава Клуциса и других мастеров⁸⁶.

Конструктивизм и новую графику можно считать основой для рекламы печатной графики. Полагают, что многие концепции Новой типографики Яна Чихольда были заимствованы в творческом методе конструктивистов. Стремление разделить полосу на

⁸⁰ Хан-Магомедов С. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007.

⁸¹ 高奇琦. 现实主义与建构主义的合流及其发展路向[J]. 世界经济与政治, 2014(03):87-110+158-159. [Гао Цици. Слияние реализма и конструктивизма и направление его развития[J]. Мировая экономика и политика, 2014(03):87-110+158-159.]

⁸² Ган А. Конструктивизм. М.: Искусство, 1922.

⁸³ Lodder C. Russian Constructivism. Yale University Press; Reprint edition. 1985.

⁸⁴ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

⁸⁵ Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

⁸⁶ 李泽厚《美学论集》，上海文艺出版社，1980。[Ли, З. Коллекция графического дизайна XX века. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1980.]

блоки, геометрическая графика новой верстки во многом опирались на те методы, которые были обозначены и поддержаны конструктивистами⁸⁷.

Архитектурные идеи и графика русского Конструктивизма оказали заметное влияние на дальнейшее развитие графики XX века. В частности – на формирование Интернационального стиля в архитектуре и дизайне, а также на формирование принципов Bauhaus⁸⁸. Русский Конструктивизм можно считать одной из наиболее важных и влиятельных художественных и визуальных школ XX века.

Государственная школа Bauhaus была открыта в Германии 1919 году. Художественная и образовательная программа школы изначально была ориентирована на промышленный дизайн⁸⁹. Bauhaus ставил перед собой цель объединить принципы массового производства и новые художественные идеи⁹⁰. В работе над объектами и графикой художники Bauhaus использовали принципы новой графики (в частности, принципы графики, обозначенные Конструктивизмом) и принципы нового стиля, который активно развивался в дизайне и архитектуре⁹¹.

Изначально, в 1919 году, школа Bauhaus была открыта в Веймаре⁹². В 1925 году было построено новое здание Bauhaus в Дессау. Архитектором нового здания школы был директор Bauhaus Вальтер Гропиус. В 1932 году школа была перенесена в Берлин, но в 1933 году, после прихода к власти национал-социалистов, была закрыта. На протяжении своей истории школа сменила несколько директоров. Первым директором часто называют Вальтера Гропиуса, который занимал этот пост с 1919 по 1928 год. С 1928 по 1930

⁸⁷ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁸⁸ 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.

⁸⁹ 齐铁军. 浅谈包豪斯的发展历程以及对对中国设计教育的影响[J]. 成功(教育), 2008(08):208. [Ци Тъечжун. Обзор развития Баухауса и его влияния на китайское образование в области дизайна[J]. Успех (Образование), 2008(08):208. 21.]

⁹⁰ Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

⁹¹ 刘丹. 构成主义对包豪斯教学理念的影响研究[D]. 景德镇陶瓷学院, 2014. [Лю Дань. Исследование влияния конструктивизма на концепцию преподавания Баухауза [D]. Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014.]

⁹² Droste M., Gossel P. Bauhaus. N.Y.: Taschen, 2005.

директором Bauhaus был Ханс Майер. С 1930 по 1933 год школой руководил знаменитый архитектор Людвиг Мис Ван Дер Роэ.

Отношение к дизайну и архитектуре в Bauhaus было двойственным⁹³. В учебных планах школы изучению архитектуры была отведена заметная роль, тем не менее, в ранние годы и веймарский период Bauhaus был сосредоточен на преподавании дизайна. Курс по архитектуре появился в Bauhaus только в 1927 году. До этого момента студенты были ориентированы, в первую очередь, на изучении прикладного и предметного дизайна.

Важным специалистом Bauhaus в области графического дизайна был Юст Шмидт. Он был мастером в школе Bauhaus, а затем получил звание профессора в школе визуальных искусств в Берлине. Шмидта принято считать одним из тех мастеров, кто сформировал новые графические принципы. В школе Bauhaus Юст Шмидт вел классы, посвященные темам полиграфии, печати и гравюры. Кроме того, он вел курсы, связанные с типографикой, полиграфией и фотографией.⁹⁴

Важным моментом, связанным с развитием графики в Bauhaus, стало приглашение для работы в школе известного фотографа, дизайнера и графика Ласло Мохой-Надя⁹⁵. Творческий метод Мохой-Надя формировался под воздействием дадаизма и Конструктивизма. В Bauhaus Мохой-Надь вел классы, связанные с графикой и фотографией. Благодаря его участию в образовательной программе Bauhaus появились новые курсы, связанные с фотографией, заметные изменения произошли в методах и способах создания фотографии⁹⁶.

Кроме того, Ласло Мохой-Надь был тесно связан с полиграфическими и выставочными проектами Bauhaus⁹⁷. Благодаря его участию в 1925 году была

⁹³ 李砚祖《视觉传达设计的历史与美学》，中国人民大学出版社，2000。[Ли, Я. История и эстетика дизайна визуальных коммуникаций. Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь. 2000.]

⁹⁴ 王亚杰. 浅析包豪斯主义风格在概念书籍中的应用[J]. 艺术家, 2020(05):152. [Ван Яцзе. Анализ стиля Баухаус в концептуальных книгах[J]. Художники, 2020(05):152.]

⁹⁵ Moholy-Nagy L. A life in motion: paintings, sculpture, drawings and photography. London: Annely Juda Fine Art, 2004.

⁹⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

⁹⁷ Fiell C., Fiell P. Design of the 20th Century. Köln: Taschen, 2005.

опубликована книга «Живопись. Фотография. Фильм», которая стала важным этапом в развитии новых художественных методов и новых визуальных средств⁹⁸. В 1929 году Мохой-Надь был привлечен к организации выставки «Кино и Фото», которая также оказала заметное влияние на развитие новых изобразительных методов и новых видов искусств на протяжении первой половины прошлого столетия.

Школа Bauhaus и созданные ей графические методы оказали принципиальное влияние на развитие дизайна и графики на протяжении всего XX века⁹⁹. Под влиянием тех принципов, которые были сформированы в Bauhaus, сложились многие направления в графическом дизайне¹⁰⁰. В частности, влияние Bauhaus испытала на себе Новая типографика. Принципы Bauhaus имели важное значение для формирования основ Швейцарской школы графического дизайна. Принято считать, что многие идеи Bauhaus сохраняют свою актуальность в современном графическом (компьютерном) дизайне. В частности, концепции графики, обозначенные Bauhaus, активно используются в системе Flat Design¹⁰¹.

1.2. Специфика графической системы середины XX века и ее основные векторы.

В середине XX столетия было продолжено последовательное развитие графического дизайна и его принципов. Основной графической программой середины XX века можно считать так называемый интернациональный типографический стиль¹⁰² и

⁹⁸ Hight E. Picturing modernism: Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany. Cambridge: MIT Press, 1995.

⁹⁹ 黄石. 什么是设计之美[J]. 装饰与设计, 1993. [Хуан, Ш. Эстетика графического дизайна. Шанхай: Декорирование и дизайн, 1993.]

¹⁰⁰ 唐钰. 浅析现代主义运动中包豪斯的发展历程[J]. 明日风尚, 2021(01):173-174. [Тан Ю. Анализ развития Баухауза в модернистском движении[J]. Вестник завтрашнего дня, 2021(01):173-174.]

¹⁰¹ 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.

¹⁰² Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

швейцарскую типографику¹⁰³. Именно эти направления стали основными векторами развития графики середины XX века, определив развитие таких графических форм как Нью-Йоркская школа графики и Японская школа графического дизайна^{104, 105}.

Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были заложены еще в первой половине XX века¹⁰⁶. Формирование Швейцарской школы графики шло на протяжении всей первой половины XX столетия. Одним из важных эпизодов формирования Интернационального типографического стиля было появление концепций Яна Чихольда, типографа, графика и дизайнера. В 1920-е годы Чихольд опубликовал несколько работ, в которых была изложена концепция новой типографики¹⁰⁷. Швейцарскую школу графического дизайна традиционно принято связывать с программой и развитием европейского модернизма¹⁰⁸.

Идеи Новой типографики, связанные с упрощением шрифтов, изменением макета и появления системы модулей были продолжены в середине XX века. Последовательными сторонниками выступили представители Швейцарской школы – в частности, Йозеф Мюллер-Брокман. Во второй половине 1970-х годов им была подготовлена книга «Модульная система в графическом дизайне»¹⁰⁹. Книга была опубликована в 1981 году.

Предложенная им система модульных сеток подразумевала, что страница верстки может быть разделена на несколько устойчивых секторов, которые могут быть заполнены

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

¹⁰⁴ 汪尚麟《图形设计基础》，武汉大学出版社，2010。[Ван, Ш. Основы графического дизайна. Ухань: Издательство Уханьского университета, 2010.]

¹⁰⁵ 孙媛媛. 二十世纪下半叶日本海报设计风格研究[D]. 苏州大学, 2012. [Сунь Юаньюань. Исследование стиля дизайна японского плаката во второй половине двадцатого века [D]. Университет Сучжоу, 2012.]

¹⁰⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // *Terra Artis*, 2021, № 3.

¹⁰⁷ Tschichold J. *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928; Tschichold J. *Typografische Entwurfstechnik*, Stuttgart: Akademischer Verlag Dr Fritz Wedekind & Co., 1932.

¹⁰⁸ Meggs P., Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design.* London: Wiley, 2016.

¹⁰⁹ Müller-Brockmann J. *Grid systems in graphic design / Rastersysteme für die visuelle Gestaltung.* Zurich: Teufen, 1981.

в произвольном порядке. Как сторонник минималистического дизайна, он стал одним из главных представителей Швейцарской школы. Его графические и теоретические работы, становятся высшей точкой развития Швейцарской графики.

Основные принципы Швейцарской школы сформировались в 1950-е – 1960-е годы. Ее отличительными чертами, унаследованными от Новой типографики,¹¹⁰ можно назвать использование модульной сетки, появление ассиметричных макетов, использование шрифтов без засечек¹¹¹. Также одной из отличительных особенностей Швейцарской школы можно считать последовательное использование фотографий в качестве иллюстративного материала. В некоторых случаях, они практически полностью вытесняют рисованную иллюстрацию. Исключение составляют абстрактные графические элементы¹¹².

Швейцарская школа была представлена целым рядом мастеров, чьи работы объединяло стремление к простоте и ясности графических работ. Одной из концепций Швейцарской школы было стремление к идеальной форме и ясным графическим решениям¹¹³. Помимо Йозефа Мюллер-Брокмана к Швейцарской школе принято относить таких мастеров как Армина Хофманна, Эмиля Рудера, Макса Билла и других.

Швейцарский стиль получил широкое распространение в графическом дизайне 1960-х – 1970-х годов¹¹⁴. Отчасти это поддержало название Интернациональный типографический стиль. Одним из направлений, где были последовательно реализованы принципы Швейцарского стиля, стала Японская школа дизайна¹¹⁵.

¹¹⁰ Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928.

¹¹¹ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

¹¹² 王绍强《设计形式》，岭南美术出版社，2002。[Ван, Ш. Форма дизайна. Гуандун: Lingnan Издательство изобразительных искусств, 2002.]

¹¹³ 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.

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

¹¹⁵ 高尔泰《美是自山的象征》，人民文学出版社，1986年。[Гао, А. Популярная графика западного дизайна. Пекин: Издательство народной литературы, 1986.]

Японская графическая школа сформировалась в период после Второй мировой войны. В своей графике она использовала принципы, сформулированные в рамках Новой типографики 1920-х – 1930-х годов, а также решения и принципы Швейцарского стиля. Период 1960-х – 1970-х годов – это время появления в Японии заметной школы графического дизайна, которая была представлена такими именами как Рючи Ямасиро, Юсаку Камекура, Икко Танака, Коичи Сато и другие мастера¹¹⁶.

Одна из ключевых особенностей Японской школы – соединение интернационального и традиционного дизайна. Элементы традиционной культуры соединены в японском дизайне с чертами интернациональной художественной практики. Многие категории традиционной культуры оказались созвучны принципам Швейцарского стиля. Это привело к формированию специфической картины Японского дизайна¹¹⁷.

Интернациональный типографический стиль стал основой для развития многих принципов современного дизайна¹¹⁸. Система Интернационального стиля, поддержанная в рамках таких направлений как Швейцарский стиль и Японский дизайн, оказала принципиальное влияние на развитие современной графики^{119, 120}. В частности, многие концепции современного компьютерного и плакатного дизайна были сформированы в соответствии с принципами Интернационального типографического стиля¹²¹.

¹¹⁶ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ 韩慧君. 论西方现代设计中的人文思想[D]. 苏州大学, 2008. [Хань Хуэйцзюнь. О гуманистической мысли в западном современном дизайне [D]. Университет Сучжоу, 2008.]

¹¹⁹ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

¹²⁰ 孙媛媛. 二十世纪下半叶日本海报设计风格研究[D]. 苏州大学, 2012. [Сунь Юаньюань. Исследование стиля дизайна японского плаката во второй половине двадцатого века [D]. Университет Сучжоу, 2012.]

¹²¹ 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.

1.3. Графическая система второй половины XX века:

основные направления.

Графический дизайн второй половины XX века стал отражением тех изменений, которые произошли в культуре этого периода. Важным художественным принципом рубежа XX – начала XXI веков стал Постмодернизм¹²². Его принципы были определены еще в 1960-е годы. В 1980-е – 1990-е годы приемы Постмодернизма стали основой художественной практики во многих областях искусства¹²³. В частности, с идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне^{124, 125}.

Новая волна возникла как реакция на минимализм графики Интернационального типографического стиля. Особенностью графического дизайна Новой волны стало нарушение макета, разрушение основ модульного принципа, использование различных шрифтов и гарнитур в одном макете. Графика Новой волны стремилась к демонстративному нарушению всех правил, которые были установлены на протяжении 1950-х – 1960-х годов¹²⁶. Графика Новой волны также была связана с теориями языка: одна из идей Новой волны – определить границы читаемости текста¹²⁷.

Особенность Новой волны – это эксперименты с текстом и шрифтом¹²⁸. Его расположение на странице стало рваным и хаотичным. Графики Новой волны отошли от иерархии текста, который традиционно располагался на полосе слева-направо и сверху вниз. В работах Новой типографики увеличилось количество коллажей. Эти приемы

¹²² Meggs P., Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. London: Wiley, 2016.

¹²³ 刘腾飞. 浅析波普艺术对现代招贴设计的影响[J]. 大众文艺, 2016. [Лю, Т. Западный Поп-арт и развитие стиля современного дизайна. Ухань: Популярная литература, 2016.]

¹²⁴ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹²⁵ 段吉方,梁燕城. 对话:后现代主义的发展与当代文化的走向[J]. 上海艺术评论, 2016(05):33-36. [Дуань Цифан, Лян Яньчэн. Диалог: развитие постмодернизма и направление современной культуры[J]. Обзор искусства Шанхая, 2016(05):33-36.]

¹²⁶ Eskilson S. *Graphic Design. A New History*. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

¹²⁷ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

¹²⁸ Meggs P., Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. London: Wiley, 2016.

нарушили принципы строгости и минимализма, установленные в классическом Швейцарском дизайне¹²⁹.

В некоторых случаях полагают, что развитие Новой волны в графическом дизайне было направлено против стиля больших корпораций. Тем не менее, Новая волна также носила коммерческий характер и могла быть использована как основа коммерческого стиля. Мастера Новой волны полагали, что их графика использует принцип внутренней кинетической энергии¹³⁰.

Появление и развития принципов Новой волны связано с именем швейцарского дизайнера Вольфганга Вайнгарта¹³¹. Ему приписывают разработку базовых принципов Новой волны на базе Школы дизайна в Базеле¹³². Вайнгарт поступил в Школу дизайна как независимый студент, но во второй половине 1960-х был приглашен в Базельскую школу как преподаватель. Его дизайн был связан с попыткой нарушить классические принципы и установки Швейцарского стиля¹³³. Сам Вайнгарт при этом неоднократно говорил о том, что он использовал Швейцарскую типографику в качестве отправной точки¹³⁴.

Особое направление Новой волны сформировалось в США¹³⁵. Многие дизайнеры использовали те принципы, которые были предложены Вайнгартом. К американским представителям Новой волны можно отнести таких мастеров как Эйприл Гейнман, Дэн Фридман, Вилли Кунц и другие мастера. Принципы, сформированные в рамках Новой волны, были продолжены такими дизайнерами как Никлаус Трокслер и Нейвил Броуди.

¹²⁹ Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965.* London: Laurence King Publishing, 2006.

¹³⁰ 王令中《视觉艺术心理》，人民美术出版社，2005。[Ван, Л. Психология изобразительного искусства. Пекин: Издательство Народного Изобразительного Искусства, 2005.]

¹³¹ Weingart W. *Typography.* Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

¹³² Eskilson S. *Graphic Design. A New History.* New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

¹³³ Васильева Е. *Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard.* <https://bb.spbu.ru/>

¹³⁴ Weingart W. *Typography.* Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

¹³⁵ 牛宏宝《西方现代美学》，上海人民出版社，2002。[Ню, Х. Современная западная эстетика мира искусства. Шанхай: Шанхайский Народный Издательский Дом, 2002.]

Новая волна, основанная на идеях Постмодерна, оказала заметное влияние на формирование современных графических программ. В частности, элементы созданной Вайнгартом Новой волны получили свое продолжение и развитие в изобразительных принципах компьютерной графики и системе Flat Design¹³⁶.

¹³⁶ 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. Специфика художественной программы глиняной игрушки в России.

Особенности развития и основные направления

Обращаясь к разработке проекта графического сопровождения выставки, нам представляется необходимым рассмотреть основные направления и виды народной глиняной игрушки. Представляется важным обозначить основные школы и этапы развития глиняной игрушки в России. Исследованию этого вопроса будет посвящена данная глава. Также нам представляется крайне желательным проследить развитие традиционной глиняной игрушки в Китае. Это позволит сравнить и сопоставить принципы двух основных школ и выявить их основные векторы, сходства и различия.

Развитию китайской традиционной глиняной игрушки будет посвящен следующий раздел. В рамках данной главы мы рассматриваем вопросы происхождения, развития и становления основных школ глиняной игрушки в России.

2.1. Развитие традиционной глиняной игрушки в России: история и мифология.

В настоящий момент можно утверждать, что глиняные игрушки являются одним из важных археологических памятников¹³⁷. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят еще к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры^{138, 139}. Глиняные игрушки хорошо известны как археологический материал и, как полагают, являются

¹³⁷ Антонова Е. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировоззрения. М.: Наука, 1984.

¹³⁸ Pittman H. Art of the Bronze Age: southeastern Iran, western Central Asia, and the Indus Valley. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.

¹³⁹ 方李莉. 艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[J]. 民族艺术, 2013(03):50-62. [Фан Ли Ли. Новый взгляд на историю искусства с точки зрения антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J]. Этническое искусство, 2013(03):50-62.]

одной из наиболее древних форм индустрии игрушек¹⁴⁰. Предполагают, что глина была одним из наиболее ранних материалов, из которых изготавливали игрушки¹⁴¹.

Происхождение глиняной игрушки соотносят с возникновением и распространением гончарного производства¹⁴². Возникновение навыков обработки глины сделало возможным появление не только гончарной посуды, но и других предметов, в частности – глиняных игрушек. Полагают, что игрушки из глины представляли собой дополнительный, побочный продукт производства, а не составляли основу индустрии. Тем не менее, распространение гончарного дела как такового сделало возможным появление, распространение и тиражирование глиняных игрушек. В своем производстве и своих художественных особенностях глиняные игрушки, как правило, основывались на традиционных формах и ориентировались на устойчивую традицию¹⁴³. Этот феномен характерен и для других форм традиционной культуры¹⁴⁴.

Полагают, что ранние образцы русской традиционной глиняной игрушки относятся к эпохе бронзы¹⁴⁵. Глиняная игрушка является важной частью народной культуры и важной частью индустрии производства предметов из глины¹⁴⁶. Игрушки обнаруживают при археологических исследованиях таких городов, как Новгород, Москва, Рязань¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Кулешов А. Г. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

¹⁴¹ Kainer S. The Oldest Pottery in the World // *Current World Archaeology*, 2003, September, pp. 44–49.

¹⁴² Barker G.; Goucher C. *The Cambridge World History: Volume 2, A World with Agriculture, 12,000 BCE–500 CE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

¹⁴³ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

¹⁴⁴ Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. I. Таллин, 1992, с. 377—380.

¹⁴⁵ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁴⁶ 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社，1993年。[Цзян, К. Русское искусство. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]

¹⁴⁷ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

Наиболее ранние глиняные игрушки современного типа относят к периоду XIV – XV вв. Например, такой вид как Старооскольская игрушка, известен с XV века¹⁴⁸.

На основании имеющихся на сегодняшний момент материалов не всегда просто понять, бытовое назначение тех или иных глиняных предметов¹⁴⁹. Не всегда понятно, являлись ли обнаруженные в результате археологических исследований предметы игрушками, или их использовали как ритуальные и религиозные предметы¹⁵⁰. Предполагают, что древние фигурки из глины, которые сегодня мы воспринимаем как игрушки, могли быть предметами магии¹⁵¹. Эта традиция зафиксирована и в русском фольклоре: образ магических фигурок и кукол присутствует во многих народных сказках и обрядах¹⁵².

Глиняная игрушка несет в себе отголоски древних языческих верований – в ней заложены представления о силах природы¹⁵³. Сами фигурки и мотивы, которые использованы для их раскраски, обладали глубоким магическим смыслом. Полагают, что глиняная игрушка была связана с культом плодородия, с охотничьей и защитной магией¹⁵⁴. Древние мастера использовали образы, связанные с вечным возрождением природы, вечной жизнью, удачей, плодородием и счастьем. Эти изображения и формы

¹⁴⁸ Белых И. История старооскольской глиняной игрушки. Культура регионов России. М.: Министерства культуры Российской Федерации, 2013.

¹⁴⁹ 方李莉. 艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[J]. 民族艺术, 2013(03):50-62. [Фан Ли Ли. Новый взгляд на историю искусства с точки зрения антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J]. Этническое искусство, 2013(03):50-62.]

¹⁵⁰ Христова Г., Ревнева С. Календарные праздники и обряды Воронежской области // Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. 2005. Вып. III. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2005. С. 7—21.

¹⁵¹ Антонова Е. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М.: Наука 1977.

¹⁵² 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁵³ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

¹⁵⁴ Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987.

повторяются до сих пор, сохраняя свою устойчивость, – в этом проявляется сила традиции¹⁵⁵.

Глиняные игрушки демонстрируют глубокую связь с традиционной культурой и земледельческой традицией¹⁵⁶. Возникновение глиняной игрушки связывают с древними земледельческими культурами и древними культами. Образы и формы глиняной игрушки опираются на древние архетипы. Основные типы глиняной игрушки – это изображения животных и антропоморфные изображения¹⁵⁷. И сами фигуры, и украшающий их орнамент часто связывают с традиционными ритуалами, в частности – с весенними и летними праздниками сельскохозяйственного цикла. С этими темами, как правило, соотносят образы животных и птиц в русской традиционной глиняной игрушке¹⁵⁸.

Известные сегодня формы древней игрушки сохранили свою глубокую связь с традицией и обнаруживают незначительное количество изменений. Образцы русской народной глиняной игрушки сохранили свои формы начиная с XIV-XV веков¹⁵⁹. Эти образы, темы и формы крайне затруднительно структурировать хронологически¹⁶⁰ – сюжеты и их решения практически не менялись и сохраняли свою устойчивость на протяжении столетий¹⁶¹. Крайне сложно выстроить хронологическую последовательность развития глиняной игрушки¹⁶². Традиция некоторых школ глиняной игрушки связана с эпохой Средних веков и XVIII столетия и может быть представлена в условной хронологической последовательности. Тем не менее, в силу очевидной сложности

¹⁵⁵ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

¹⁵⁶ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

¹⁵⁷ Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978.

¹⁵⁸ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

¹⁵⁹ 胡经之《文艺美学》，北京大学出版社，1989. [Ху, Ц. История развития западного искусства. Пекин: Пекинский университет, 1989.]

¹⁶⁰ Greenhalgh P. Ceramic, Art and Civilisation. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

¹⁶¹ Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

¹⁶² Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

хронологии, ее имеет смысл расположить в алфавитном порядке. Рассмотрим основные направления и школы, связанные с возникновением и развитием глиняной игрушки в России.

2.2. Основные виды и школы традиционной глиняной игрушки в России.

Абашевская игрушка – традиционный художественный промысел, возникший в Спасском районе Пензенской области¹⁶³. Появление и развитие Абашевской игрушки связано с периодом XIX столетия. В XIX столетии Абашево было одним из ведущих центров гончарного производства в России. Полагают, что Абашевская игрушка возникла на базе гончарного производства, которое существовало в этом селе еще со времен позднего Средневековья¹⁶⁴.

В XIX – XX веках, в связи с развитием промышленного производства посуды в других центрах, посудное производство в Абашево стало угасать. Это дало толчок для сложения здесь центра изготовления глиняной игрушки как самостоятельного, а не дополнительного промысла. Свой собственный стиль и известность Абашевская игрушка приобрела в 1920-е годы. На протяжении XX века глиняные игрушки из Абашево неоднократно принимали участие в международных выставках в Москве, Лондоне и Париже – как объекты традиционного народного художественного творчества¹⁶⁵¹⁶⁶.

Основной набор Абашевской игрушки – это, прежде всего, звуковые игрушки: свиристелки и свистульки. Как правило, они изображают животных, принимающих антропоморфный или фантастический облик. Животных изображают с удлинёнными туловищами и удлинённой изящной шеей. Изображение животных носит традиционный характер и связано с древней традицией представления животных как антропоморфных

¹⁶³ Дайн Г. Русская народная игрушка. М.: Лёгкая промышленность, 1981.

¹⁶⁴ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

¹⁶⁵ Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М.: Наука, 1983.

¹⁶⁶ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй.

Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

сущест¹⁶⁷. Своеобразие Абашевской игрушки подчеркивают характерные детали: многоярусные рога на головах у животных, пышные бороды и завитые челки.

Абашевская игрушка – это раскрашенные, покрытые цветной эмалью фигуры. Как правило, используют синие, зеленые и красные краски. Отдельные детали фигурок могут быть выкрашены золотой или серебряной краской. Некоторые фрагменты фигурок иногда оставляют не закрашенными – это создавало специфический контрастный эффект¹⁶⁸.

При производстве Абашевской игрушки до сих пор сохраняются традиционные методы создания глиняных фигур¹⁶⁹. Игрушки обжигают в круглых или овальных горнах, выложенных из огнеупорного кирпича. Мастер забирался внутрь печи и аккуратно расставлял фигурки на специальных полках. Для лучшей сохранности фигурки сверху засыпали фрагментами битой посуды. Для обжига использовали березовые дрова. Традиционно после обжига в еще горячей печи запекали картошку^{170, 171}.

Дымковская игрушка – одна из наиболее известных школ глиняной игрушки в России. Центр ее производства возник рядом с современным городом Кировом (старое название Вятка). Возникновение игрушек и традиции их производства связывают с традиционным праздником «Вятская свистунья». Этот праздник отмечался в конце весны – начале лета и считался одним из главных праздников Вятки. Первое упоминание об этом празднике, как полагают, относится к началу XIX века¹⁷². В этот день люди устраивали шуточные бои, устраивали ярмарки, готовили угощение и свистели в свистульки.

¹⁶⁷ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

¹⁶⁸ Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

¹⁶⁹ Taylor L. The Ceramics Bible: The Complete Guide to Materials and Techniques. New York: Chronicles Book, 2011.

¹⁷⁰ Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Москва - Ленинград: АН СССР, 1936.

¹⁷¹ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй.

Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁷² Коршунков В. Вятская Свистопляска: от коммеморации к городскому празднику // Фольклор и антропология города. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 346—359.

Игрушки-свистульки для этого праздника изготавливались заранее. Фигурки изображали животных и людей. Помимо фигурок животных, в Дымковской игрушке были распространены изображения человека – фигурки мужчин и женщин. Женские образы обладают глубокой основой в рамках традиционной культуры¹⁷³.

Традиционно, весь процесс создания выполнялся одним человеком – мастер создавал игрушку от начала до конца¹⁷⁴. В этот процесс входила лепка самой фигурки, ее обжиг и нанесение рисунка – то есть, роспись. Каждая игрушка уникальна. Считается, что не может быть двух повторяющихся объектов и абсолютно одинаковых изделий¹⁷⁵.

Для производства Дымковской игрушки используются местные сорта красной глины. Глину тщательно перемешивают с местным речным песком. Фигуры людей и животных лепят по частям, собирая в готовую композицию уже готовые части. Затем их высушивают и готовят к обжигу. Фигурки просушивают в период от двух до пятидесяти дней. После этого происходит обжиг при температуре 700 – 900 градусов¹⁷⁶.

После обжига фигурку покрывают белилами в два-три слоя. Традиционно фигурки расписывали темперными красками, которые замешивали на яичном желтке и квасе. В современном производстве дымковской игрушки применяют анилиновые красители, которые позволяют добиться более ярких оттенков. При росписи дымковской игрушки используется геометрический орнамент и яркие цвета: красный, синий, черный. Некоторые фигурки украшали сусальным золотом.

Дымковская игрушка остается одним из самых знаменитых художественных промыслов в России и наиболее известным видом традиционной глиняной игрушки. Форму, сюжеты и орнаментальную основу дымковской игрушки можно считать одним из наиболее узнаваемых национальных символов. В частности, мотивы Дымковской

¹⁷³ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.

¹⁷⁴ Греков А. Дымковская игрушка // Большая российская энциклопедия. Том 9. М., 2007. С. 455—456.

¹⁷⁵ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁷⁶ Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

игрушки были использованы в как графический элемент на церемонии открытия XXII Олимпийских игр в Сочи в 2014 году.

Каргопольская глиняная игрушка – традиционный народный промысел, распространенный на русском Севере, в районе Каргополя, в Архангельской области¹⁷⁷. Одна из особенностей каргопольского промысла заключается в том, что он носил сезонный характер. Весной и летом крестьяне работали в поле, а зимой занимались изготовлением гончарных изделий из местных красных глин. Основным предметом производства была глиняная посуда – эти изделия продавались во районе Онежского озера. Игрушки изготавливали из остатков глины, считая их дополнительным, побочным продуктом и не придавая им особого значения¹⁷⁸. Полагают, что их создавали для развлечения и собственного удовольствия, а не для заработка¹⁷⁹.

Каргопольская игрушка, как и каргопольское гончарное производство в целом, использовало специальную технику. После обжига еще раскаленное изделие погружали в густой мучной раствор¹⁸⁰. Пригоревшая мука оставляла на поверхности глины специфический темный узор. Полагают, что речь может идти об очень старинной технике, которая использовалась в глиняных производствах¹⁸¹. Некоторые из предметов (как посуда, так и игрушки) оставались темными. Некоторые покрывали цветной глазурью и так называемой «поливой», - специальной техникой окраски.

Традиция Каргопольской игрушки развивалась в XX веке, в тот момент, когда гончарное производство посуды утратило свое значение. Активное развитие промысла происходило в 1930-е – 1940-е годы. Важным примером работ этого времени считают игрушки Ивана Вирентурга и Екатерины Абдулаевой¹⁸². Созданные ими работы носят

¹⁷⁷ Греков А. Каргопольская игрушка // Большая российская энциклопедия. Том 13. М., 2009. С. 115.

¹⁷⁸ Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

¹⁷⁹ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁸⁰ Дурасов Г. Каргопольская глиняная игрушка. Ленинград: Художник РСФСР: 1986.

¹⁸¹ Taylor L. The Ceramics Bible: The Complete Guide to Materials and Techniques. New York: Chronicles Book, 2011.

¹⁸² Греков А. Каргопольская игрушка // Большая российская энциклопедия. Том 13. М., 2009. С. 115.

подчеркнуто архаический характер и напоминают образцы древнейшей пластики. В оформлении также использовались древние орнаментальные мотивы.

Современная игрушка не так архаична, как образцы 1930-х – 1940-х годов. Каргопольская игрушка изображает животных и людей, а также зверей, имеющих антропоморфные формы и фантастических животных¹⁸³. Один из самых распространенных образов – человек-пес¹⁸⁴ или человек-конь – древнейшие образы индоевропейской мифологии¹⁸⁵. Часто изображаемая тема – герой славянской мифологии Полкан, которого изображали как антропоморфного героя, человека-коня. Образ коня вообще типичен для Каргопольской игрушки. Другой распространенный тип изображения – конь с двумя головами или конь, обладающий антропоморфными чертами¹⁸⁶. Еще одним персонажем Каргопольской игрушки была птица Сирин – райская птица с головой девы¹⁸⁷.

Романовская глиняная игрушка – традиционный художественный промысел, сформировавшийся в районе села Романово Липецкой области. Полагают, что наиболее ранние образцы сохранившейся Романовской игрушки могли быть датированы XVII веком¹⁸⁸. Тем не менее, первое известное нам документальное упоминание о промысле относится к XIX веку, к 1853 году – это рассказ о Романовской игрушке, опубликованный в одной из местных газет.

¹⁸³ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

¹⁸⁴ Green T. Concepts of Arthur. Stroud, Gloucestershire: Tempus, 2007.

¹⁸⁵ 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

¹⁸⁶ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

¹⁸⁷ Дурасов Г. Каргопольская глиняная игрушка. Ленинград: Художник РСФСР: 1986.

¹⁸⁸ Чалых Н. Е. Глиняная игрушка XVII–XVIII вв. из фондов Липецкого областного краеведческого музея // Верхнедонской археологический сборник. Липецк: ЛГПУ, 2001. Вып. 2. С. 246—260.

В некоторых случаях полагают, что развитие романовского промысла связано с развитиями курортов в Липецке. Романовская игрушка становится одним из важных сувениров, ее активно покупают¹⁸⁹. Постоянный спрос дает заметный толчок к развитию новых приемов и новых сюжетов Романовской игрушки. Посещение Липецка столичными гостями оказало заметное влияние не только на развитие промысла, но и на его характер: изменение сюжетов, персонажей и техник.

Ранняя Романовская игрушка была более скромной, она активно использовала поливу желтых или коричневых оттенков. Использование столичных городских вкусов привело к тому, что фигурки стали более яркими и при их изготовлении стала применяться эмалевая полива интенсивных цветов.

В Романовской игрушке под влиянием столичных вкусов претерпели изменения и персонажи¹⁹⁰. Если ранние образцы – это, прежде всего, животные и фантастические птицы, то под влиянием курортной жизни появляются такие персонажи как офицеры, барыни в колясках, романтические поэты, нарядные дамы и т.д.

Главная особенность Романовской игрушки – внимание к деталям: пуговицы, ордена, медали, эполеты и т.д. Они выполняются из глины, а не прорисовываются, как в других школах. Кроме того, они прорабатываются крайне тщательно, достаточно подробно повторяя оригинал¹⁹¹.

В начале XX века начинается коллекционирование Романовской игрушки. Основывается общество, связанное с ее изучением. Уже в этот момент – около 1909 года в Липецке существовал музей, посвященный Романовской игрушке. Некоторые из объектов, созданные романовскими мастерами в 1930-е годы, находятся в коллекции

¹⁸⁹ Колобкова И. Романовская глиняная игрушка // Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей. СПб. 1995, с. 121 – 137.

¹⁹⁰ Пивен Н. Липецкая игрушка // Географическое общество СССР. Материалы по отделению этнографии. Л., 1962. Т. 2. С. 44—53.

¹⁹¹ Колобкова И. Романовская глиняная игрушка // Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей. СПб. 1995, с. 121 – 137.

Российского этнографического музея. Сегодня Романовская игрушка – одна из наиболее изучаемых традиций глиняной игрушки¹⁹².

Старооскольская глиняная игрушка – традиционный художественный промысел Белгородской области, центр которого расположен в городе Старый Оскол. Традиционный промысел прослеживает свою документальную историю с XVIII столетия. Однако полагают, что традиция создания глиняной игрушки в Старом Осколе существует еще начиная с XV века¹⁹³. На сегодняшний момент история создания глиняных игрушек в Старом Осколе является одной из наиболее старых сохранившихся и действующих традиционных промыслов в России.

Глиняная игрушка из Старого Оскола сохраняла свое сходство с образцами и прототипами из Москвы и Подмосковья. Но в XVI веке, как полагают, Старооскольская игрушка заметно изменилась¹⁹⁴. Предполагают, что на свойства игрушки Старого Оскола заметно повлияли свойства местной глины. Изделия из местных сортов глины были очень хрупкими. Поэтому из Старооскольской игрушки исчезли тонкие детали и сами фигурки приобрели более устойчивые пропорции. Фигуры животных стали коренастыми, исчезли тонкие шеи коней и вытянутые пропорции фигур¹⁹⁵. Эти формы сохранились вплоть до второй половины XVIII века.

В XVIII веке в Старооскольской игрушке происходят дополнительные изменения: исчезают старые персонажи и появляются новые¹⁹⁶. В частности, практически не встречаются традиционные изображения коньков и птиц. В то же время появляются фигуры офицеров и всадников в париках и петровских треуголках. В Старооскольской

¹⁹² 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй.

Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁹³ Белых И. История старооскольской глиняной игрушки. Культура регионов России. М.: Министерства культуры Российской Федерации, 2013.

¹⁹⁴ Кулешов А. Г. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

¹⁹⁵ Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

¹⁹⁶ Шевченко Б. А. Старооскольская народная глиняная игрушка. История, технология, перспективы возрождения. М.: Музей традиционного искусства народов мира, 2015.

традиции такие фигурки называли «Генерал». Также в XVIII веке появились и новые женские образы – например, дама в кокошнике.

Меняются и фигурки животных. Например, на протяжении XVII – XVIII веков барашек постепенно эволюционирует в птичку¹⁹⁷. Появляются фигуры коровы и быка. В ограниченном количестве сохраняются традиционные фигурки коней – один из самых традиционных и древних образов¹⁹⁸. Подавляющее большинство фигурок было расписано охрой. Для росписи использовали простой узор – прямые и волнистые линии, уголки, веточки, зигзаги и т. д.

Полагают, что на изменение Старооскольской игрушки в XIX – начале XX веков заметное влияние оказали коробейники – то есть торговцы, которые скупали игрушки у их создателей на продажу в других местах¹⁹⁹. Это привело к тому, что художественным промыслом стали заниматься многие и это негативно отразилось на качестве изделий. В этот же момент традиционные природные краски были заменены на анилиновые красители. Анилиновые красители делали игрушки более яркими, что казалось более выигрышным с коммерческой точки зрения.

Созданием игрушек занимались, прежде всего, женщины и дети. После 1920-х – 1930-х годов промысел не получил дальнейшего развития. Попытки возрождения глиняной игрушки Старого Оскола были предприняты во второй половине XX века²⁰⁰. Типологически глиняную игрушку принято делить на крестьянскую, городскую и посадскую. Старооскольская глиняная игрушка относится к редкому типу посадской игрушки. В ней нет тонкости и сложности, которая была характерна для городской

¹⁹⁷ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй.

Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

¹⁹⁸ Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.

¹⁹⁹ Белых И. История старооскольской глиняной игрушки. Культура регионов России. М.: Министерства культуры Российской Федерации, 2013.

²⁰⁰ Шевченко Б. А. Старооскольская народная глиняная игрушка. История, технология, перспективы возрождения. М.: Музей традиционного искусства народов мира, 2015.

игрушки, и, в то же время, в ней нет примитивности деревенского стиля²⁰¹. Глиняная игрушка Старого Оскола остается одним из наиболее известных художественных промыслов России²⁰².

Филимоновская игрушка – народный художественный промысел, связанный с производством глиняной игрушки в деревне Филимоново Тульской области. Полагают, что развитие Филимоновской игрушки стало возможным благодаря особым сортам глины, которые существуют в этом районе²⁰³. Основой промысла было производство посуды. Создание игрушек было дополнительным побочным продуктом. Как многие традиционные промыслы, Филимоновское производство было семейным. Взрослые мужчины и женщины создавали посуду, а дети, подростки и старшее поколение работали с дополнительным продуктом – игрушками.

Основная масса созданных игрушек – это свистульки. Считалось, что их свист отпугивает злых духов²⁰⁴. Поэтому свистульки активно производили и охотно покупали. Также сюжетами игрушек были животные, фантастические звери, человеческие фигуры. Главная особенность Филимоновской игрушки – ее упрощенные формы. Это фигуры очень простых пропорций, с условно обозначенными лицами, без детализации. Все формы изображаются как обобщенные: геометрические очертания юбок, короткое обобщенное тело, простой формы вытянутая овальная голова.

Свои отличительные особенности есть и в росписи Филимоновской игрушки. Рисунок наносится кольцами вдоль туловища – он представляет собой круги (или обручи), которые перехватывают тело фигурок. Филимоновская игрушка использует ограниченный набор очень ярких цветов: малиновый, желтый, бирюзовый. Выбор сознательно делался в пользу анилиновых красителей, поскольку они позволяют добиться очень ярких цветов и оттенков.

²⁰¹ Белых И. История старооскольской глиняной игрушки. Культура регионов России. М.: Министерства культуры Российской Федерации, 2013.

²⁰² 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

²⁰³ Кузнецов С. Филимоновская сказка: хранители промысла. Тула: Борус-Принт, 2019.

²⁰⁴ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

Особенность Филимоновской игрушки – изящный нарядный стиль²⁰⁵. Она подчеркнута яркая и использует стилизованные формы²⁰⁶. Также в Филимоновской игрушке используются узнаваемые орнаменты: солнце, растительный орнамент, детский стиль и т.д. Изображение одежды сложилось под влиянием городского костюма. В то же время, в изображениях и фигурах заметны деревенские мотивы.

Производство Филимоновской игрушки резко сократилось в начале XX века. В 1960-е годы усилиями коллекционеров и искусствоведов Филимоновский промысел был возрожден. В 2009 году при поддержке Администрации Тульской области был открыт музей Филимоновской игрушки. С 2013 года в городе Одоеве раз в два года проводится гончарный фестиваль. Вплоть до настоящего момента Филимоновская игрушка остается одним из самых известных видов художественной глиняной игрушки²⁰⁷.

²⁰⁵ Дайн Г. Русская народная игрушка. М.: Лёгкая промышленность, 1981.

²⁰⁶ Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

²⁰⁷ Кузнецов С. Филимоновская сказка: хранители промысла. Тула: Борус-Принт, 2019.

Глава 3. Специфика возникновения и развития

традиционной глиняной игрушки и глиняной скульптуры в Китае

Развитие глиняной скульптуры и глиняной игрушки происходило в рамках разных культур. Каждая страна демонстрирует свою собственную специфику и свой вектор развития объектов. Во многих национальных традициях история работы с глиной насчитывает многовековую историю²⁰⁸. В рамках данного раздела будет рассмотрено развитие глиняной скульптуры и глиняной игрушки в Китае²⁰⁹. Как и в других странах, развитие глиняной скульптуры связано с эпизодами ранней истории и может быть отнесено к доисторическому времени или периоду древних династий²¹⁰.

Одна из наиболее сложных проблем – определение функции глиняных фигурок. Не всегда понятно, для какой цели они были созданы, и для каких целей использовались. В некоторых случаях полагают, что глиняные фигуры были созданы для религиозных или ритуальных целей. Иногда, напротив, полагают, что их основное назначение – связь с бытовым пространством и игрой²¹¹.

В рамках данного раздела мы рассматриваем основные направления и школы китайской глиняной скульптуры²¹². Также нам представляется важным обозначить основные, наиболее характерные исторические примеры создания фигур из глины. Для Китая таким памятником, безусловно, является «Терракотовая армия»²¹³.

²⁰⁸ Pittman H. Art of the Bronze Age: southeastern Iran, western Central Asia, and the Indus Valley. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.

²⁰⁹ 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

²¹⁰ 吕品田《中国民间美术观念》，湖南美术出版社，2007. [Лу, П. Концепция китайского народного искусства. Чанша: Издательство Хунань Файн Артс, 2007.]

²¹¹ Walsh T. Timeless Toys: Classic Toys and the Playmakers Who Created Them. N. Y.: Andrews McMeel Publishing, 2005.

²¹² Freestone I., Gaimster D. Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. London: British Museum Publications, 1997.

²¹³ Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007.

«Армию из глины» невозможно рассматривать как игру или игрушку – она создавалась и использовалась для других целей. Тем не менее, говоря о китайской традиционной глиняной скульптуре, нам кажется важным обратиться к наиболее известному памятнику Китая, выполненному из глины. «Терракотовая армия» является одним из наиболее масштабных исторических памятников, выполненных из глины²¹⁴.

3.1. Специфика развития глиняной скульптуры в Китае

в период Ранних империй:

«Терракотовая армия» и ее особенности.

Периодом Ранних империй принято называть эпоху ранних царств: Цинь (221—206 до н. э.), Чу (209—202 до н. э.), Хань (206 до н. э. — 220) и Синь (9—23). Это период формирования и становления основных принципов китайской культуры и цивилизации. В этот ранний период, крайне неоднородный по своим художественным особенностям, были созданы величайшие памятники культуры и искусства Китая²¹⁵. Одним из таких памятников является знаменитая «Терракотовая армия», созданная в эпоху Цинь и обнаруженная в 1970-е годы.

«Терракотовая армия» была обнаружена в 1974 году²¹⁶, а в 1987 году этот уникальный археологический комплекс был включен в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Сегодня этот уникальный объект является одним из символов Китая. Кроме того, «Глиняная армия» является одним из самых масштабных объектов, когда либо созданных из глины²¹⁷. Поэтому, рассматривая основные памятники традиционной

²¹⁴ Ledderose L. A Magic Army for the Emperor // Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, 51 – 73.

²¹⁵ Кравцова М. История искусства Китая. М.: Лань, Триада. 2004.

²¹⁶ 姜晨玥. 秦始皇兵马俑博物馆文创产品传播路径研究[D]. 西安工程大学, 2020. [Цзян Чэньюэ. Исследование о пути распространения изделий культурного наследия Музея терракотовой армии в гробницах Цинь Шихуана[D]. Инженерный университет Сианя, 2020.]

²¹⁷ Виноградова Н. Искусство Китая. М.: Изобразительное искусство, 1988.

глиняной пластики, мы считаем необходимым обратить внимание на этот уникальный памятник как на один из примеров изготовления фигур из глины²¹⁸.

Считается, что «Глиняная армия» была создана в эпоху Цинь (221—206 до н. э.). Терракотовые статуи были погребены вместе с первым императором этой династии – императором Хуан-Ди²¹⁹. О строительстве гробницы рассказывает и знаменитый китайский историк Сыма Цянь. Хуан-Ди начал строить гробницу в момент своего восхождения на престол, в возрасте 13 лет. Считается, что строительство потребовало усилий более 700 тысяч работников и продолжалось целых 38 лет. Хуан-ди был похоронен в созданной им гробнице в 210 году до н.э.

«Терракотовая армия», это захоронение императора, в котором находилось более 8 тысяч статуй из глины. Все фигуры были выполнены в человеческий рост и представляли собой фигуры воинов – пехотинцев, лучников и конников, которые должны были сопровождать императора в загробном мире. «Терракотовая армия» – одно из крупнейших древних погребений. Периметр внешней стены захоронения составляет 6 км²²⁰. Армия воинов из терракоты выстроена в боевом порядке и размещена в 1.5 км от места захоронения самого императора.

Каждая из выполненных фигур индивидуальна и носит уникальный характер²²¹. Одежда, форма, черты лица не повторяются²²². Каждой фигуре приданы уникальные личные черты и даже мимические особенности. Войны терракотовой армии отличаются

²¹⁸ 张福昌. 中国传统工艺产业的现状与设计振兴战略思考[J]. 美与时代. 2011(02):9-15.

[Чжан. Ф. Современная ситуация и разработка стратегии ревитализации мышления традиционной китайской ремесленной промышленности[J]. Чжэнчжоу: Красота и Время, 2011.]

²¹⁹ Craig C. Art in China. Oxford: Oxford University Press, 1997.

²²⁰ Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007.

²²¹ Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

²²² 马瑜, 王雪瑞. 兵马俑元素在文创产品中的设计运用[J]. 包装工程, 2020, 41(14):304-310. [Ма Ю, Ван Сюэжуэй. Графическое применение элементов терракотовой армии в изделиях культурного наследия. Оформление и инженерия, 2020, 41(14):304-310.]

по рангу и виду оружия²²³. Все фигуры были подвергнуты обжигу и покрыты специальной глазурью органического происхождения²²⁴.

Полагают, что все фигуры были выполнены в разных концах страны. Это предположение было сделано на основании анализа цветочной пыльцы, сохранившейся в глиняной массе статуй²²⁵. Непосредственно на месте возле гробниц создавались только скульптуры коней – они были тяжелыми, хрупкими и крайне неудобными в транспортировке.

На 11 сессии заседания ЮНЕСКО в 1987 году глиняная армия была включена в список всемирного наследия ЮНЕСКО как один из величайших памятников мировой цивилизации²²⁶. Это один из немногих объектов из глины, включенных в этот перечень. К тому же, «Терракотовая армия» была первым объектом на территории Китая, включенным в этот список. В настоящий момент посещение «Терракотовой армии» является частью официальной программы пребывания в Китае первых лиц иностранных государств.

3.2. Глиняные фигуры эпохи Средних и Поздних династий.

Развитие изготовления глиняных фигур было продолжено и в более поздние периоды – в эпоху Средних (Суй (581—618), Тан (618—907), Сун (960—1279) и Поздних (Юань (1271—1368), Мин (1368—1644), Цин (1644—1912) династий²²⁷. Этот процесс был

²²³ Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

²²⁴ Ledderose L. A Magic Army for the Emperor // Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, 51 – 73.

²²⁵ Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007.

²²⁶ 姜晨玥. 秦始皇兵马俑博物馆文创产品传播路径研究[D]. 西安工程大学, 2020. [Цзян Чэньюэ. Исследование о пути распространения изделий культурного наследия Музея терракотовой армии в гробницах Цинь Шихуана[D]. Инженерный университет Сианя, 2020.]

²²⁷ 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

связан, с одной стороны, с развитием и совершенствованием технологии керамического производства²²⁸, а, с другой стороны, с изменением культуры и быта в эти эпохи²²⁹.

Заметного подъема керамическое производство и создание фигурок из глины достигло во время династии Тан (618—907). Эпоха Тан была одним из важнейших периодов в развитии страны, временем экономического и политического расцвета. Танский период был важным этапом в развитии культуры и общества средневекового Китая. В частности, период Тан считается временем подъема в области литературы и искусств. В этот период работают такие поэты как Ван Вэй (701—761) и Цуй Хао (704—754). В период Тан активно развивалась живопись и прикладные виды искусств – в частности, искусство изготовления керамики²³⁰.

Важным образцом керамической продукции эпохи Тан были фигурки из глины, которые создавали для погребений и хоронили вместе с умершими. Предполагалось, что такие фигурки должны служить своему хозяину после смерти²³¹. Их изготавливали из фаянса и раскрашивали при помощи красок или керамической глазури. Погребальные фигурки эпохи Тан представляли собой обслуживающий персонал: они изображали воинов, слуг, актеров, музыкантов, а некоторые – куртизанок. Также встречаются фигурки с изображением знаков зодиака.

Керамические фигурки эпохи Тан обращали на себя внимание необычным реализмом²³². Они достоверно воспроизводят облик людей или животных. Они являются важнейшими примерами глиняной (фаянсовой) скульптуры²³³, а также остаются

²²⁸ Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

²²⁹ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²³⁰ 王立文. 陕西凤翔泥塑艺术研究[J]. 天工, 2021(09):30-31. [Ван Ливэнь. Исследование искусства глиняной скульптуры в Фэнсяне, Шэньси [J]. Тянь Гун, 2021(09):30-31.]

²³¹ Michaelson C. Gilded Dragons: Buried Treasures from China's Golden Ages. London: British Museum Press, 1999.

²³² Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

²³³ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon, 1989.

важнейшим историческим источником, рассказывающим о жизни, нравах, быте и материальной культуре жителей Китая эпохи Тан.

Полагают, что такие скульптуры использовали, в основном, в аристократических кругах²³⁴. Производство их было достаточно дорого и связано с крупными керамическими центрами. Эта традиция была особенно распространена в районах к северу от столицы Китая. Традиция изготовления глиняных фигурок пришла в упадок после того, как центры производства керамики были разрушены в результате одного из народных восстаний²³⁵.

Полагают, что традиция продолжалась до середины VIII века²³⁶. Но и после 750-х годов производство глиняных погребальных фигурок было продолжено. В целом считается, что традиция производства таких керамических фигур продолжалась и на протяжении более поздних эпох – вплоть до времени династии Мин²³⁷.

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)²³⁸. Одной из важных школ этого времени можно считать фарфор Жу Яо, мастера которого в большей степени были сосредоточены на производстве посуды и на создании идеальных форм. Тем не менее, эта важнейшая школа эпохи Сун оказала принципиальное влияние на развитие керамической пластики последующих эпох²³⁹.

²³⁴ 方李莉. 艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[J]. 民族艺术, 2013(03):50-62. [Фан Ли Ли. Новый взгляд на историю искусства с точки зрения антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J]. Этническое искусство, 2013(03):50-62.]

²³⁵ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао. Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²³⁶ Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991.

²³⁷ Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art 1998.

²³⁸ 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.

²³⁹ Там же.

Производство фигурок получило заметное развитие и в эпоху Мин (1368—1644). В этот период фигурки создавались, в основном из белого фарфора (фарфор Blanc de Chine или фарфор Дэхуа)²⁴⁰. Района на побережье Фуцзянь традиционно был одним из основных центров экспорта керамики. В результате археологических исследований в этом районе было обнаружено более 180 обжиговых печей, появившихся в этом регионе не позднее династии Сун²⁴¹.

В эпоху Мин в этом районе производился фарфор молочно-белого цвета. Фарфоровые предметы, как правило, были украшены трехмерным объемным рисунком. В некоторых случаях из белого фарфора выполняли отдельные фигуры, которые пользовались популярностью как в Китае, так и за его пределами²⁴². В частности, белый фарфор Дэхуа экспортировался в Европу. Считается, что его могли копировать мастера из Мейсена, одного из самых известных европейских центров производства фарфора.

3.3. Традиционная глиняная скульптура в Китае и ее развитие на современном этапе.

Важно отметить, что в Китае сохранилась и продолжает свое развитие традиционная глиняная скульптура (в некоторых случаях – глиняная игрушка), традиция которой сохранилась до наших дней и продолжает развиваться²⁴³. Здесь важно отметить связь современной традиционной игрушки с историческим наследием Китая²⁴⁴.

Также обратить внимание на тот факт, что многие формы народной игрушки и глиняной скульптуры совпадают в России и в Китае. В данном случае едва ли возможно

²⁴⁰ Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon, 1989.

²⁴¹ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²⁴² Vainker S. *Chinese Pottery and Porcelain*. London: British Museum Press, 1991.

²⁴³ 王平编《中国 100 种民间工艺美术》, 广西人民出版社, 1999. [Ван, П. 100 народных художественных промыслов Китая. Гуанси: Народный издательский дом Гуанси, 1999.]

²⁴⁴ Cooper E. *10,000 Years of Pottery*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

говорить о прямых взаимных влияниях²⁴⁵. Тем не менее, сходство многих форм, технических приемов и решений очевидно. На них имеет смысл обратить внимание как в данной работе, так и в последующих возможных исследованиях. Рассмотрим основные и наиболее заметные виды и школы Китайской скульптуры из глины²⁴⁶.

Чаошанская глиняная скульптура – насчитывает более чем 700-летнюю историю²⁴⁷. Этот традиционный промысел сформировался в окрестностях города Чаочжоу²⁴⁸. Также этот тип глиняной фигуры называют глиняной скульптурой Даву. Чаошанскую глиняную скульптуру относят к трем наиболее известным школам глиняной скульптуры и глиняной игрушки, развивавшейся на территории Китая. Полагают, что расцвет скульптуры Даву приходится на эпоху династии Цин²⁴⁹.

Отличительная особенность Чаошанских глиняных фигурок – их реалистический характер. Они выполнены из глины и раскрашены в естественные цвета. Основная тема фигурок Даву – жанровые сцены и сюжетные композиции. Многие из фигур изображают традиционные китайские сюжеты – боевые искусства, бытовые и семейные сцены. Многие из объектов Чаошанской глиняной скульптуры сегодня – объекты музейной экспозиции. Ее образцы находятся, в частности, в музее провинции Гуандун в Гуанчжоу.

Глиняная скульптура Тяньцзинь (также известна как глиняная скульптура Чжан) – вид народного творчества, получивший распространение в районе города Тяньцзинь. Как полагают, этот вид народной скульптуры появился в эпоху Цин. Возникновение глиняной скульптуры Чжан связывают с мастером по имени Чжан Миншань (1826 - 1906). Глиняная скульптура Тяньцзинь выполнена из специальных сортов глины, которая обладает особыми характеристиками и особой плотностью. Помимо глины в

²⁴⁵ Walsh T. *Timeless Toys: Classic Toys and the Playmakers Who Created Them*. N. Y.: Andrews McMeel Publishing, 2005.

²⁴⁶ 徐华铛《中国传统泥塑》，人民美术出版社，2005。[Сюй, Х. Традиционная китайская глиняная скульптура. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2005.]

²⁴⁷ 邹晓. 论潮州大吴泥塑的艺术特点[J]. 美术观察, 2011(08):117. [О художественных характеристиках глиняной скульптуры Чаочжоу Даву [J]. Наблюдение за искусством, 2011(08):117.]

²⁴⁸ Howard A. *Chinese Sculpture*, 2006, Yale University Press, 2006.

²⁴⁹ Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon, 1989.

производстве фигур использовали также разнообразные вспомогательные материалы, такие как дерево, свинец и виноградная лоза.

Фигурки этого типа обжигают при температуре около 700 градусов²⁵⁰. После обжига фигурку полируют, раскрашивают, а иногда – покрывают глазурью. На изготовление одной фигурки уходило около месяца.

Глиняные фигурки Тяньцзинь изображают разных персонажей. Как правило, это участники жанровых сцен. Набор героев разнообразен – от бытовых персонажей до реальных исторических деятелей²⁵¹. Обычно такие фигурки выставляют в помещении на полке. Отсюда название этого типа пластики – «полочная скульптура».

Искусство глиняной скульптуры, которое развивалось на протяжении XIX столетия, было воссоздано в 1958 году. В настоящий момент глиняную скульптуру Чжан производит небольшая мастерская, в которой работает около 50 сотрудников. В настоящий момент в городе Тяньцзинь открыт музей глиняной скульптуры Чжан. В 2006 году глиняная скульптура Чжан была включена в список культурного наследия Китая.

Глиняные фигурки Хуэйшань (или Уси Хуэйшань) – традиционный художественный промысел, сформировавшийся в городском округе Уси провинции Цзянсу²⁵². Производство глиняных фигурок Хуэйшань началось еще в эпоху Мин и продолжилось на протяжении эпохи Цин. Создание фигурок было связано с созданием специализированных мастерских по производству глины. Уси Хуэйшань – это фигурки округлой формы. Сырьем для изготовления фигурок этого типа является черный ил, который обладает особой пластичностью²⁵³.

²⁵⁰ Freestone I., Gaimster D. Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. London: British Museum Publications, 1997.

²⁵¹ 张凡云. 天津“泥人张”彩塑的色彩创作分析[J]. 艺术品鉴, 2017(12):247-249. [Чжан Фань Юнь. Анализ создания цветовой скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Художественная оценка, 2017(12):247-249.]

²⁵² 岳亚茹. 从江苏无锡惠山泥人探究民间泥塑的发展[J]. 艺海, 2020(02):126-127. [Юэ Яру. Изучение развития народной глиняной скульптуры по глиняным фигуркам в Хуэйшане, Уси, Цзянсу [J]. Море искусства, 2020(02):126-127. 14.]

²⁵³ 张晓梅. 无锡惠山泥人装饰语意[J]. 中国陶瓷, 2010, 46(07). [Чжан, С. Глиняные фигурки Уси Хуэйшань, декоративная семантика[J]. Цзянси: Китайская керамика, 2010.]

Глиняные фигуры Хуэйшань принято делить на два основных типа²⁵⁴. Первый – это простые по форме фигурки. Они ориентированы на народные мотивы и, как правило, ярко раскрашены. Второй тип – изящные фигурки ручной работы. Они представляют персонажей, которые заимствованы из мифов и легенд. Также часто они представляют персонажей классической китайской оперы.

Производство глиняных фигурок всегда являлось семейным бизнесом. Считается, что созданием фигурок занимались, в основном, крестьяне, которые в свободное время занимались производством глиняных фигур на продажу. Это было для них дополнительным заработком. Считается, что первое упоминание о фигурках Хуэйшань относится к эпохе Мин. Тогда глиняные скульптуры изображали людей и животных. Также были распространены фигурки, изображавшие Будд и местных божеств.

Особое направление в скульптуре Хуэйшань связана с развитием китайской оперы²⁵⁵. Труппы, исполнявшие Пекинскую оперу, часто гастролировали в Уси. Персонажи оперы были очень популярны – их стали изображать в глиняных фигурках. Параллельное развитие школ традиционной китайской оперы и глиняных фигурок Хуэйшань – важный процесс. По мере того, как формировались и совершенствовались персонажи Пекинской оперы, совершенствовались решения и очертания фигурок, которые изображали этих персонажей. В 2006 году глиняные фигурки Хуэйшань были включены в список культурного наследия Китая.

Расписная глиняная скульптура Фэнсян – традиционный промысел уезда Фэнсян провинции Шэньси²⁵⁶. Полагают, что расписные глиняные фигурки Фэнсян можно условно разделить на три основных типа. Первый – это глиняные игрушки, в основном, это фигурки животных. Вторая – изображение масок и фирменных знаков. Третья – изображение мифологических и легендарных персонажей²⁵⁷.

²⁵⁴ Xu X. Inheritance and Changes of Wuxi Huishan Clay Figures in Multiple Contexts // Culture and Art Research, 2017, № 03.

²⁵⁵ Wenjun Z. The Artistic Characteristics of Huishan Clay Figurine // Art and Design, 2009.

²⁵⁶ 王立文. 陕西凤翔泥塑艺术研究[J]. 天工, 2021(09):30-31. [Ван Ливэнь. Исследование искусства глиняной скульптуры в Фэнсяне, Шэньси [J]. Тянь Гун, 2021(09):30-31.]

²⁵⁷ 彭波, 赵小凡. 陕西凤翔泥塑装饰风格研究[J]. 上海工艺美术, 2019(03):48-51. [Пэн, Б., Чжао, С. Исследование декоративного стиля глиняной скульптуры Фэнсян в провинции Шэньси. Шанхай: Шанхайское искусство и ремесла, 2019.]

Фигуры Фэнсян – это изображения преувеличенных форм. Как правило, это звери или фантастические животные с непропорционально увеличенной головой или другими частями туловища. Отличительная особенность фигур Фэнсян – использование ярких цветов и ярких цветовых сочетаний. Фигуры демонстрируют использование характерного цветочного орнамента, который покрывает всю поверхность фигуры²⁵⁸.

По форме фигуры Фэнсян напоминают игрушки. Расписная глиняная скульптура Фэнсян является важным примером народного искусства и вкуса, характерного для народной традиции. Фигура Фэнсян является одним из самых известных народных промыслов и важным образцом традиционной глиняной скульптуры.

Глиняная скульптура Юньсянь – один из видов традиционного народного творчества в Китае²⁵⁹. В основном, она включает в себя изображение животных и птиц. Кроме того, сюжетная основа фигурок Юньсянь – это изображение исторических фигур, всадников и представление оперных фигур²⁶⁰.

Отличительная особенность глиняных фигур Юньсян – использование черного фона. Фигурки из обожженной глины покрывают черной краской. После того, как основа полностью высохнет, фигурки расписывают. Для росписей используют яркие сочные краски: синий, красный, желтый.

Глиняная скульптура Юньсянь насчитывает долгую историю. В настоящий момент глиняная скульптура Юньсянь является одним из наиболее известных видов народного творчества и одной из разновидностей сохраняемого традиционного мастерства.

Нанкинская глиняная скульптура. Нанкинская глиняная скульптура происходит из старой столицы Китая – города Нанкин. Отличительная черта этих фигур –

²⁵⁸ 汪玲. 凤翔泥塑的艺术特征及其彩绘纹饰分析[J]. 工业设计, 2019(03):118-119. [Ванг Линг. Анализ художественных характеристик глиняной скульптуры Фэнсянь и ее расписных орнаментов [J]. Промышленный дизайн, 2019(03):118-119.]

²⁵⁹ Shang H. Analysis on the Inheritance Path of Henan Handicraft in the Construction of New Rural Culture // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2017, vol. 142, p. 620-623.

²⁶⁰ 于夏冰. 浚县泥咕咕艺术造型研究[J]. 上海工艺美术, 2020(03):110-112. [Юй Сябин. Исследование художественной модели глиняной скульптуры Сюньсянь гугу [J]. Декоративно-прикладное искусство Шанхая, 2020(03):110-112.]

подчеркнутая деформация фигур: они изогнуты, или излишне преувеличены объемы, эти фигурки сознательно используют преувеличенные искаженные формы и пропорции²⁶¹.

Другая особенность Нанкинских фигурок – их ироничный характер. Они выполнены с юмором, используют остроумные, смешные или ироничные сюжеты. Как правило – это сюжеты, связанные, прежде всего с бытом и повседневной жизнью. Это герои и персонажи, связанные с повседневными ситуациями. Нанкинская глиняная скульптура чаще всего использует яркие цвета и цветовые сочетания. Глиняные фигурки из Нанкина являются сегодня одной из наиболее известных школ традиционной глиняной скульптуры в Китае.

²⁶¹ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

Глава 4. Описание графического проекта.

Глиняная скульптура, глиняная игрушка и производство изделий из глины является одним из наиболее древних видов ремесла и искусств²⁶². Можно с уверенностью сказать, что глиняная скульптура отражает характер и основы культуры того или иного народа²⁶³. Это одна из причин, по которой создание проекта, связанного с вопросами глиняной скульптуры и глиняной игрушки, представляется принципиально важным.

Также, в рамках современной дизайн-системы важную проблему представляет соединение традиционных форм и современного дизайна²⁶⁴. Эта проблема является важным предметом как актуальных академических исследований, так и современных дизайн-проектов, многие из которых основаны на использовании элементов традиционной народной культуры.

Данный графический проект представляет собой проект графического сопровождения выставки глиняной скульптуры. Предполагаемая выставка должна быть построена на сравнении глиняной скульптуры и глиняной игрушки в России^{265, 266} и в Китае²⁶⁷. Такой проект и такое сравнение позволит лучше понять специфику культуры двух стран, определить особенности развития глиняной игрушки в России и Китае.

²⁶² Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010; Freestone I., Gaimster D. Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. London: British Museum Publications, 1997; Kainer S. The Oldest Pottery in the World // Current World Archaeology, 2003, September, pp. 44–49.

²⁶³ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²⁶⁴ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

²⁶⁵ Кулешов А. Г. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

²⁶⁶ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй.

Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

²⁶⁷ Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

Одна из главных задач данного графического проекта – не только подчеркнуть важность фактического материала – в данном случае – традиционной глиняной игрушки и скульптуры в России и Китае. Мы видим нашу задачу в том, чтобы сформировать устойчивый графический проект и устойчивую графическую систему, которая могла бы соответствовать актуальным принципам дизайна и поддерживать их.

Целью данной работы является формирование актуального графического проекта, который с одной стороны, мог бы представить глиняную игрушку и глиняную скульптуру как важный художественно-исторический материал, а с другой – способствовал бы созданию устойчивой графической системы. Важная цель данной работы – продемонстрировать возможности глиняной игрушки как графического материала. То есть, такого материала, который обладает собственной уникальной художественной спецификой (рисунком, цветом, формой), а также может быть предметом последующего графического представления.

Задачи данного графического проекта можно определить следующим образом:

- Представление традиционной глиняной игрушки России и Китая как возможной основы современного дизайна.
- Определение элементов и принципов, объединяющих традиционные формы и современный дизайн.
- Поиск возможных путей решения проблемы графического представления глиняной игрушки в актуальном дизайн-пространстве.
- Разработка графической программы, основанной на использовании мотивов традиционной игрушки в графическом дизайне.

Помимо этого, можно обозначить несколько **локальных задач** графического проекта:

- Формирование графической системы с учетом специфики разных носителей
- Адаптация созданной графической системы для разных носителей – электронных и аналоговых
- Разработка локальных элементов и инструментов: логотип, шрифтовая структура, макетная сетка и т.д.

Актуальность проекта.

Использование традиционных элементов является важной основой современных исследовательских и дизайн-программ. Традиционные элементы являются важной основой современной культуры²⁶⁸. Использование традиционных идей, элементов и систем является важной составляющей современной культуры – в настоящий момент это одна из наиболее актуальных дискуссионных проблем²⁶⁹.

В этом смысле, художественный и графический материал традиционной игрушки и скульптуры представляется принципиально важным. Глиняная игрушка включена в контекст традиционной скульптуры и отражает ее суть. Глиняная скульптура дает возможность обозначить и установить связь между традиционной и современной культурой. Задача данного проекта – представить эту важную аналитическую проблематику графическими средствами.

Новизна проекта.

Глиняная игрушка традиционно является предметом этнографических²⁷⁰ и археологических исследований²⁷¹. Ее представляют как традиционный исторический материал, как часть материальной культуры²⁷². Глиняная игрушка не часто привлекает внимание как актуальный графический и дизайн-материал. В рамках данного проекта

²⁶⁸ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

²⁶⁹ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

²⁷⁰ 程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао.

Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]

²⁷¹ Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010; Freestone I., Gaimster D. Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. London: British Museum Publications, 1997.

²⁷² 刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]

предпринята попытка обратиться к традиционной игрушке как к актуальному графическому материалу. Данная работа построена на соединении традиционных форм и принципов современного дизайна.

Методика работы над проектом.

Данная работа представляет собой соединение теоретических и прикладных форм. Как аналитическое основание работы было проведено теоретическое исследование²⁷³. Оно позволило сформировать систематические представления как о глиняной игрушке, так и о графическом дизайне XX века и основных векторах его развития²⁷⁴. Элементы этого теоретического исследования были положены в основу графического проекта.

Возможность практического применения.

Графический материал, сформированный в процессе работы над проектом, может быть использован при подготовке экспозиционных и презентационных проектов, связанных с выставками глиняной скульптуры. Графический материал может быть использован при разработке сайтов и публикационных материалов, посвященных традиционной глиняной скульптуре. Материал, подготовленный в процессе работы над проектом, может быть использован для подготовки музейных, торговых и промышленных выставок, а также, например, обучающих курсов и программ.

Состав проекта.

В рамках данного проекта использованы следующие элементы: разработаны графические модели и элементы интерфейса интернет-сайта, подготовлено анимированное представление материала – анимированное видео, разработана серия графических плакатов.

²⁷³ Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика.

Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

²⁷⁴ 王慧. 二十世纪的视觉传达[J]. 青年文学家, 2014(03):83. [Ван Хуэй. Визуальная коммуникация в двадцатом веке[J]. Молодые литераторы, 2014(03):83.]

Описание проекта.

Данный проект представляет собой модель графического сопровождения выставки, посвященной традиционной глиняной скульптуре России и Китая. В рамках проекта предпринята попытка рассматривать глиняную игрушку и глиняную скульптуру не только как традиционный материал, связанный с основами народной культуры, но и как одну из центральных тем современного актуального дизайна.

В процессе работы над проектом была сформирована графическая программа, которая объединяет принципы традиционной культуры и современного дизайна. Элементы и художественная практика традиционных форм были использованы как основа актуального дизайна и современной графической программы. Были разработаны основные графические элементы, которые могут быть использованы при создании экспозиционного проекта, посвященного традиционной глиняной скульптуре.

В ходе работы над графическим проектом были подготовлены графические элементы для целого ряда носителей. Прежде всего, были разработаны элементы для интернет-сайта. Очевидно, что в рамках современной системы электронные носители и медиа занимают лидирующее положение. Именно поэтому разработке цифровых носителей было уделено особое внимание. Представленный сайт отражает и поддерживает основы современного дизайна.

Кроме того, в рамках данного проекта представлены аналоговые носители – прежде всего, плакаты. Этот вид графики представляется принципиально важным. Он позволяет продемонстрировать связь данного проекта с основами графического дизайна. Разрабатывая графическую систему данного проекта, мы стремились опереться на ту традицию графического дизайна, которая была сформирована на протяжении XX века. В рамках данной работы было принципиально важно использовать накопленный опыт графической дизайн-системы, поместить работу в контекст художественной дизайн-программы, сформировавшейся на протяжении XX века.

Графическими источниками данного проекта можно считать два основных компонента. Первое – это традиция глиняной игрушки Китая и России, ее визуальная система и программа. Второй принципиально важный компонент данной работы – графический дизайн XX века. Мы стремимся использовать элементы, подходы и принципы основных школ графического дизайна для того, чтобы сформировать устойчивый графический проект, соответствующий принципам актуального интернационального дизайна.

Графический принцип, связанный с использованием мотивов глиняной скульптуры, а также ключевой графики XX века обеспечивают целостность проекта как единой графической системы. Этот единый графический принцип использован как при создании электронных носителей (сайт), так и аналоговых элементов.

Проект разработан и сформирован с использованием современных графических решений и систем. В работе над проектом использованы следующие графические программы: Adobe Illustrator, Adobe After Effects, Adobe Photoshop. Данный проект формирует устойчивую визуальную систему, посвященную графическому сопровождению выставки традиционной глиняной игрушки и скульптуры.

Заключение

Данная работа была посвящена графическому сопровождению проектов, связанных с использованием глиняной игрушки. Подготовленная работа состоит из двух основных частей – теоретической основы²⁷⁵ и практического прикладного проекта. Практический раздел представляет собой проект графического сопровождения мероприятий, связанных с представлением традиционной глиняной игрушки.

Теоретическая платформа позволила сформировать исследовательскую базу работы. Теоретическая часть связана с изучением двух основных направлений – графического дизайна XX века и традиционной глиняной игрушки как исторического, культурного и художественного феномена. В рамках теоретической части рассмотрена традиция глиняной игрушки России^{276, 277} и Китая^{278, 279}. Традиционная система, в том числе – система, связанная с использованием глиняной игрушки, рассмотрена как важная часть современной культуры²⁸⁰.

В процессе работы над темой реализован целый перечень поставленных задач:

- Рассмотрены основные направления графического дизайна XX века.
- Определены основные школы графического дизайна XX столетия.

²⁷⁵ Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика.

Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

²⁷⁶ Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

²⁷⁷ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

²⁷⁸ Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

²⁷⁹ 方李莉. 艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[J]. 民族艺术, 2013(03):50-62. [Фан Ли Ли. Новый взгляд на историю искусства с точки зрения антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J]. Этническое искусство, 2013(03):50-62.]

²⁸⁰ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

- Рассмотрена традиция появления и формирования глиняной игрушки в Китае.
- Обозначена специфика и основные школы глиняной игрушки в России.
- Рассмотрены возможности глиняной игрушки как основы и мотива для современного графического дизайна.

Исследование было основано на систематическом изучении выбранного материала. Выбранная методология позволила исследовать традиционную глиняную игрушку как исторический, культурный и художественный материал. Проблема культурного наследия, традиционных художественных практик и возможностей их использования в современной художественной среде – одно из важнейших направлений современных исследований²⁸¹.

Были продемонстрированы различные направления исследований – определено, что на сегодняшний момент глиняная игрушка является материалом как локальных²⁸², так и всеобъемлющих²⁸³ систематических исследований²⁸⁴. Принципиальное исследовательское нововведение данной работы – изучение не только самостоятельной художественной специфики глиняной игрушки, но и ее возможностей как основы для графики.

Первая глава данного исследования была посвящена вопросам развития графического дизайна XX века. В первой главе были рассмотрены основные направления графического дизайна XX века. Основное внимание было уделено таким направлениям как русский Конструктивизм, деятельность школы Bauhaus, Интернациональный типографический стиль, Японский графический дизайн и «Новая волна»²⁸⁵.

²⁸¹ Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.

²⁸² Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

²⁸³ Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020.

²⁸⁴ Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

²⁸⁵ 杨艳芳. 西方现代平面设计的观念与理论研究[D].南京师范大学, 2016. [Ян Яньфан. Исследование концепции и теории западного современного графического дизайна [D]. Нанкинский педагогический университет, 2016.]

Формирование современной программы графического дизайна связано с явлениями первой половины XX века²⁸⁶. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые возникли и развивались в начале XX века²⁸⁷. Наиболее важными явлениями в этом процессе определены такие явления как Конструктивизм и Bauhaus²⁸⁸.

Одним из важнейших направлений в искусстве XX века является русский Конструктивизм. Его появление связывают с первыми годами XX века. Попытка применить принципы новых конструктивистских решений в графическом дизайне является одной из основ советской графики в 1920-1930-е годы²⁸⁹. Принято считать, что принципы Конструктивизма были использованы в советском кино-плакате, а также в плакатах Рекламконструкторов.

В работе определено, что принципиальным значением для развития системы графического дизайна обладала школа Bauhaus. Художественная и образовательная программа школы изначально была ориентирована на промышленный дизайн. Bauhaus ставил перед собой цель объединить принципы современного массового производства и актуальные художественные идеи²⁹⁰.

Школа Bauhaus и созданные в ее рамках графические методы оказали принципиальное влияние на развитие дизайна и графики на протяжении всего XX века. Под влиянием тех принципов, которые были сформулированы в Bauhaus, формировались многие направления в графическом дизайне²⁹¹. В частности, влияние Bauhaus испытала на себе Новая типографика. Принципы Bauhaus имели важное значение для формирования

²⁸⁶ Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

²⁸⁷ 徐恒醇 《设计符号学》，清华大学出版社，2008。[Сюй, Х. Дизайн семиотики. Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2008.]

²⁸⁸ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

²⁸⁹ Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

²⁹⁰ Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

²⁹¹ 吴丹. 探讨包豪斯对现代设计的影响[J]. 现代装饰(理论), 2014(08):93. [У Дань.

Изучение влияния Баухауза на современный дизайн [J]. Современный декор (теория), 2014(08):93.]

основ Швейцарской школы графического дизайна. В частности, концепции графики, обозначенные Bauhaus активно используются в системе Flat Design²⁹².

Основной графической программой середины XX века в работе определен так называемый интернациональный типографический стиль²⁹³ и швейцарская типографика²⁹⁴. Именно эти направления стали основными векторами развития графики середины XX века²⁹⁵. Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были сформулированы еще в первой половине XX века²⁹⁶.

Основные принципы Швейцарской школы сформировались в 1950-е – 1960-е годы. Его отличительными чертами, унаследованными от Новой типографики,²⁹⁷ можно назвать использование системы модульных сеток, появление ассиметричных макетов, применение шрифтов без засечек²⁹⁸. Также одной из отличительных особенностей Швейцарской школы можно считать последовательное использование фотографий как основного иллюстративного материала.

Принципы, сформировавшиеся в рамках Новой типографики и Швейцарского стиля, активно использовала Японская школа графического дизайна²⁹⁹. Период 1960-х –

²⁹² 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.

²⁹³ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

²⁹⁴ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

²⁹⁵ 杨艳芳. 西方现代平面设计的观念与理论研究[D].南京师范大学, 2016. [Ян Яньфан. Исследование концепции и теории западного современного графического дизайна [D]. Нанкинский педагогический университет, 2016.]

²⁹⁶ Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.

²⁹⁷ Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928.

²⁹⁸ Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 - 1965. London: Laurence King Publishing, 2006.

²⁹⁹ 孙媛媛. 二十世纪下半叶日本海报设计风格研究[D].苏州大学, 2012. [Сунь Юаньюань. Исследование стиля дизайна японского плаката во второй половине двадцатого века [D]. Университет Сучжоу, 2012.]

1970-х годов – это время появления в Японии заметной школы графического дизайна, которая была представлена такими именами как Рючи Ямасиро, Юсаку Камекура, Икко Танака, Коичи Сато и другие мастера³⁰⁰.

Важным художественным принципом конца XX – начала XXI веков стал Постмодернизм³⁰¹. С идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне³⁰². Новая волна возникла как реакция на минимализм графики Интернационального типографического стиля³⁰³. Особенностью графического дизайна Новой волны стало нарушение макета, разрушение модульного принципа, использование различных шрифтов и гарнитур в одном макете³⁰⁴. Особенность Новой волны – это эксперименты с текстом и шрифтом³⁰⁵. Графика Новой волны получила свое продолжение и развитие в изобразительных принципах компьютерной графики и системе Flat Design³⁰⁶.

Вторая глава была посвящена специфике развития традиции глиняной игрушки в России. В работе глиняные игрушки рассматриваются как один из важных археологических памятников³⁰⁷. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят еще

³⁰⁰ Осадченко О. Японская школа графического дизайна: к вопросу идентификации интернационального стиля // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2021. Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2021. С. 161-166

³⁰¹ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

³⁰² Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

³⁰³ 柳沙 《设计心理学》，上海人民美术出版社，2013. [Лю, Ш. Психология дизайна. Шанхай Издательство Шанхайского народного изобразительного искусства, 2013.]

³⁰⁴ 梁梅 《信息时代的设计》，东南大学出版社，2003. [Лян, М. Дизайн в век информации. Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2003.]

³⁰⁵ Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

³⁰⁶ 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/

³⁰⁷ Антонова Е. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировоззрения. М.: Наука, 1984.

к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры³⁰⁸. Происхождение глиняной игрушки соотносят с возникновением и распространением гончарного производства³⁰⁹. Ранние образцы русской традиционной глиняной игрушки относятся к эпохе бронзы. Глиняная игрушка является важной частью народной культуры и важной составляющей индустрии производства предметов из глины. Игрушки обнаруживают при археологических исследованиях таких городов, как Новгород, Москва, Рязань³¹⁰. Наиболее ранние глиняные игрушки современного типа относят к периоду XIV – XV вв.

Русская народная глиняная игрушка сохранила свои формы начиная с XIV-XV веков. Традиция некоторых школ глиняной игрушки связана с эпохой Средних веков и XVIII столетия и может быть представлена в условной хронологической последовательности. Основными школами глиняной игрушки принято считать Абашевскую глиняную игрушку, Дымковскую игрушку, Каргопольскую игрушку, Романовскую глиняную игрушку, Старооскольскую глиняную игрушку, Филимоновскую игрушку и другие школы³¹¹.

Третья глава посвящена развитию глиняной игрушке в Китае. В рамках третьей главы были рассмотрены образцы не только глиняной игрушки, но и скульптуры³¹². Мы можем предположить, что глиняная игрушка и глиняная скульптура – технологически близкие формы. Для Китая главным историческим памятником является «Терракотовая армия»³¹³. Искусство создания глиняных фигур получило свое продолжение и в эпоху Тан (618—907). Важным образцом керамической продукции эпохи Тан были керамические фигурки, которые создавали для погребений.

³⁰⁸ Pittman H. *Art of the Bronze Age: southeastern Iran, western Central Asia, and the Indus Valley*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.

³⁰⁹ Barker G.; Goucher C. *The Cambridge World History: Volume 2, A World with Agriculture, 12,000 BCE–500 CE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

³¹⁰ Кулешов А. *Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология*. М., 2012.

³¹¹ 李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]

³¹² 高有鹏 《庙会与中国文化》，人民出版社，2008. [Гао, Ю. Храмовая ярмарка и китайская культура. Пекин: Народный издательский дом, 2008.]

³¹³ Portal J. *The First Emperor: China's Terracotta Army*. Harvard University Press, 2007.

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних эпох и династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)³¹⁴ и Мин (1368—1644). В этот период фигурки создавались, в основном из белого фарфора (фарфор Blanc de Chine или фарфор Дэхуа)³¹⁵. Фарфоровые предметы, как правило, были украшены трехмерным объемным рисунком³¹⁶.

В Китае сохранилась и продолжает свое развитие традиционная глиняная скульптура и игрушка. В рамках третьей главы были рассмотрены наиболее заметные виды китайской глиняной игрушки и скульптуры: Чаошанская глиняная скульптура³¹⁷, Глиняная скульптура Тяньцзинь³¹⁸, Глиняные фигурки Хуэйшань³¹⁹, Расписная глиняная скульптура Фэнсян³²⁰, Глиняная скульптура Юньсянь и Нанкинская глиняная скульптура.

В четвертой главе было представлено описание графической части проекта.

³¹⁴ 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.

³¹⁵ Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon, 1989.

³¹⁶ 沃尔夫冈·韦尔施重构美学, 陆扬、张岩冰译, 上海: 上海译文出版社, 2002. [Вельш, В. Эстетика утраченного искусства. Шанхай: Shanghai Press, 2002.]

³¹⁷ 邹晓. 论潮州大吴泥塑的艺术特点[J]. 美术观察, 2011(08):117. [О художественных характеристиках глиняной скульптуры Чаочжоу Даву [J]. Наблюдение за искусством, 2011(08):117.]

³¹⁸ 张凡云. 天津“泥人张”彩塑的色彩创作分析[J]. 艺术品鉴, 2017(12):247-249. [Чжан Фань Юнь. Анализ создания цветовой скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Художественная оценка, 2017(12):247-249.]

³¹⁹ 岳亚茹. 从江苏无锡惠山泥人探究民间泥塑的发展[J]. 艺海, 2020(02):126-127. [Юэ Яру. Изучение развития народной глиняной скульптуры по глиняным фигуркам в Хуэйшане, Уси, Цзянсу [J]. Море искусства, 2020(02):126-127. 14.]

³²⁰ 汪玲. 凤翔泥塑的艺术特征及其彩绘纹饰分析[J]. 工业设计, 2019(03):118-119. [Ванг Линг. Анализ художественных характеристик глиняной скульптуры Фэнсянь и ее расписных орнаментов [J]. Промышленный дизайн, 2019(03):118-119.]

Список литературы

Литература на русском языке:

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб., 2007. 488 с.
2. Андрющенко О. Интернациональные тенденции в области авторских СМИ: особенности визуальной системы в контексте международной коммуникации // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 160 - 165.
3. Антонова Е. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировоззрения. М.: Наука, 1984. 320 с.
4. Антонова Е. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М.: Наука 1977. 152 с.
5. Банников И.; Васильева Е. Живописная программа фильмов Дэвида Линча: художественная принадлежность и феномен моды // Теория моды: тело, одежда, культура 2018, № 48. с. 11-26.
6. Бай Ю. Особенности формирования художественной среды ханьской эпохи // Молодой ученый. 2011. № 2 (25). Т. 2. С. 165-167.
7. Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005. 240 с.
8. Белых И. История старооскольской глиняной игрушки. Культура регионов России. М.: Министерства культуры Российской Федерации, 2013. 88 с.
9. Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975. 142 с.
10. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна. Обсерватория культуры. 2018;15(3):290-297.
11. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна. Обсерватория культуры. 2018;15(3):290-297.
12. 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.
13. Васильева Е. 36 эссе о фотографах. СПб.: Пальмира, 2022. 256 с.
15. Васильева Е. Швейцарский стиль: прототипы, возникновение и проблема регламента // Terra Artis, 2021, № 3.

16. 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.
17. Васильева Е. Ранняя городская фотография: к проблеме иконографии пространства // Международный журнал исследований культуры, 2020, № 1 (37), с. 65 — 86.
18. Васильева Е. «Сцена в библиотеке»: проблема вещи и риторика фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3.
19. Васильева Е. Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование. 2020, 3 (37), с. 57 - 72.
20. 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.
21. Васильева Е. Стереография Шухова: конструкция и пространство // Неизвестное российское фотоискусство: Сборник статей. М.: Три квадрата, 2020.
22. Васильева Е. Финский дизайн стекла: апроприации, идентичность и проблема интернационального стиля // Теория моды: тело, одежда, культура. 2020, № 55, с. 259—280.
23. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 312 с.
24. Васильева Е. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX — начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013. 280 с.
25. Васильева Е. Стратегия моды: феномен нового и принцип устойчивости // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 19 — 35.
26. Васильева Е. Принцип объекта / Пространство формы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019, № 54, с. 315—319.
27. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
28. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.

29. 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.
30. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры, № 1 (26) 2017. С. 163—169.
31. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 — 29.
32. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 — 24.
33. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
34. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212—225.
35. 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.
36. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160—189.
37. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27-37.
38. 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.
39. Васильева Е. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 4. С. 28-41.
40. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26-52.
41. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64-80.

42. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник СанктПетербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64-79.
43. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник СанктПетербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175—186.
44. Ващук О. Графический дизайн в Швейцарии: эволюция стиля 1920 — 70-х гг. //Дизайнинформ: профессиональный журнал по вопросам дизайна. 2008.
45. Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. 115 с.
46. Виноградова Н. Искусство Китая. М.: Изобразительное искусство, 1988. 326 с.
47. Власова А., Ротанова В., Торопова А., Сочнева А., Рыбина Е. Появление предметного плаката // Современные научные исследования и инновации. 2020. № 5.
48. Ган А. Конструктивизм. М.: Искусство, 1922. 230 с.
49. Греков А. Дымковская игрушка // Большая российская энциклопедия. Том 9. М., 2007. С. 455—456.
50. Греков А. Каргопольская игрушка // Большая российская энциклопедия. Том 13. М., 2009. С. 115.
51. Гройс Б. И. Утопия и Обмен. СПб.: Алетейя, 1993. 374 с.
52. 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.
53. Дайн Г. Русская народная игрушка. М.: Лёгкая промышленность, 1981. 125 с.
54. Девишвили Д. Зарождение интернационального стиля в графическом дизайне // Ракурсы. Вып. 4. М.: Государственный институт искусствознания, 2002.
55. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма (1991). Мн.: Книжный Дом, 2003. 1213 с.
56. Дианова В. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург: Петрополис, 1999. 240 с.
57. Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Москва - Ленинград: АН СССР, 1936. 115 с.
58. Дурасов Г. Каргопольская глиняная игрушка. Ленинград: Художник РСФСР: 1986. 245 с.

59. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
60. Йенсен Р. Общество мечты. Как грядущий сдвиг от информации к воображению преобразит ваш бизнес. М.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2015. 172 с.
61. Клиффорд Д. Иконы графического дизайна. Москва: Эскимо, 2015. 240 с.
62. ! Колобкова И. Романовская глиняная игрушка // Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей. СПб. 1995, с. 121 – 137.
63. Ковалева Е. Концепция гипертекста и графические методы ее визуальной организации в международном пространстве // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 180 – 185.
64. Коршунков В. Вятская Свистопляска: от коммеморации к городскому празднику // Фольклор и антропология города. 2019. Т. 2. № 1-2. С. 346—359.
65. Кравцова М. История искусства Китая. М.: Лань, Триада. 2004. 516 с.
66. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000. 144 с.
67. Кузнецов С. Филимоновская сказка: хранители промысла. Тула: Борус-Принт, 2019. 127 с.
68. Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012. 182 с.
69. Кулешов А. Образы животных и птиц в русской глиняной игрушке. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник Московского государственного художественно-промышленного университета им. Строгонова. 2008, № 2.
70. Лаврова С. Русские игрушки, игры, забавы. М.: Белый город, 2007. 47 с.
71. Лола Г. Метафизика дизайна. М.: Издательство СПбГУ. 2014. 156 с.
72. 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/
73. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна (1979). СПб.: Алтейя, 1998. 159 с.
74. Лола Г. Метафизика дизайна. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. 154 с.
75. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. I. Таллин, 1992, с. 377—380.
76. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно эстетический ракурс. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. 496 с.
77. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

78. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М.: Наука, 1983. 212 с.
79. 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.
80. Позднякова К. Керамика М. А. Врубеля: вызовы и перспективы в процессе поиска новых креативных образов в декоративноприкладном искусстве // Университетский научный журнал. 2019. № 46. С. 246-254.
81. Позднякова К. Китайская школа графического дизайна: новый вызов для российской дизайн-педагогике // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 125-128.
82. Позднякова К. Художественные мастерские в России в конце XIX – начале XXI века // Мир современной науки. 2016. № 2 (36). С. 99-105.
83. Позднякова К. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX века // Вестник СанктПетербургского университета. Искусствоведение. 2011. № 2. С. 59-67.
84. Пивен Н. Липецкая игрушка // Географическое общество СССР. Материалы по отделению этнографии. Л., 1962. Т. 2. С. 44—53.
85. Ромат Е. Реклама. М.: Питер, 2014. – 496 с.
86. Рудницкая А.Н. Проблемы экспозиционного дизайна // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2001. № 2. С. 84-85.
87. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. 312 с.
88. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960—1990х гг. СПб., Алетейя, 2007.
89. Сарабьянов Д. Стиль модерн. М: Искусство, 1989. 294с.
90. Седых Э. Книга в эстетике Уильяма Морриса // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2008. №2- II.
91. Седых Э. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства. Дис. док. фил. Наук. М.: 2009. 26 с.
92. Симоновская Л. История Китая с древнейших времен до наших дней. М.: Наука, 1974. 534 с.

93. 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.
94. 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.
95. Сперанская В. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. СПб.: Астерион, 2008.
96. Сперанская В. Страницы истории советской архитектуры 1930-х годов // Декоративное искусство и дизайн: проблемы образования, творчества и художественного наследия, 1990.
97. Сперанская В. & Астафьева-Длугач М. Архитектор Сергей Сперанский. М.: Стройиздат, 1989.
98. Спицына Л. Уильям Моррис. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1991. 120 с.
99. Стаськова А. визитные карточки Джорджа Мачюнаса в контексте интернациональной художественной системы XX века // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 189 - 195.
100. 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.
101. Титаренко М. Духовная культура Китая. М.: Восточная литература, 2006. 287 с.
102. Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966. 260 с.
103. Филл Ш., Филл П. История дизайна. М. Азбука-Аттикус, 2014. – 512 с.
104. 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.
105. Фостер Х. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: АдМаргинем, 2015. 650 с.
106. Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. 520 с.
107. Хан-Магомедов С. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. 520 с.

108. Христова Г., Ревнева С. Календарные праздники и обряды Воронежской области // Календарные обряды и обрядовая поэзия Воронежской области. Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. 2005. Вып. III. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2005. С. 7—21.
109. Цветкова А.В. Абстрактный код XX века: эволюция в искусстве и влияние на дизайн журналов // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2014. №4.
110. Чалых Н. Е. Глиняная игрушка XVII–XVIII вв. из фондов Липецкого областного краеведческого музея // Верхнедонской археологический сборник. Липецк: ЛГПУ, 2001. Вып. 2. С. 246—260.
111. Чуприкова А. Швейцарский дизайн 60-80-х годов XX века // Актуальные проблемы дизайнообразования в вузе. 2018. С. 278-283.
112. Шевченко Б. А. Старооскольская народная глиняная игрушка. История, технология, перспективы возрождения. М.: Музей традиционного искусства народов мира, 2015. 286 с.

Литература на английском языке:

113. Barker G.; Goucher C. The Cambridge World History: Volume 2, A World with Agriculture, 12,000 BCE–500 CE. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 540 p.
114. Bayer H. Towards a Universal Type // Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design
115. Best S, Kellner D. The Postmodern Turn. New York, 1997. 306 p.
116. Chan S. The Routledge encyclopedia of traditional Chinese culture. London; New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2020. – 880 p.
117. Craig C. Art in China. Oxford: Oxford University Press, 1997. 256 p.
118. Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.
119. Dillon M. China: A Historical and Cultural Dictionary. Richmond, Surrey: Curzon, 1998. – 580 p.
120. Droste M., Gossel P. Bauhaus. N.Y.: Taschen, 2005. 270 p.
121. Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge UP, 2010. – 580 p.
122. Eskilson S. Graphic Design. A New History. New Haven, CT: Yale University Press, 2012. 380 p.
123. Fiell C., Fiell P. Design of the 20th Century. Köln: Taschen, 2005. 768 p.
124. Freestone I., Gaimster D. Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. London: British Museum Publications, 1997. 270 p.
125. Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009. 250 p.
126. Green T. Concepts of Arthur. Stroud, Gloucestershire: Tempus, 2007. 221 p.
127. Greenhalgh P. Ceramic, Art and Civilisation. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021. 512 p.
128. Harvey D. The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford: Wiley-Blackwell, 1989. 392 p.

129. Hight E. *Picturing modernism: Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany*. Cambridge: MIT Press, 1995. 340 p.
130. Heiz A. *Swiss Graphic Design*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2000. 220 p.
131. Heller S. *Graphic Design History*. New York: Allworth Press, 2007. 520 p.
132. Hitchcock H-R.; Johnson P. *The International Style (1932)*. New York: W. W. Norton & Company, 1997. 320 p.
133. Hollis R. *Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920 -1965*. London: Laurence King Publishing, 2006. 272 p.
134. Howard A. *Chinese Sculpture*, 2006, Yale University Press, 2006. 215 p.
135. Jameson F. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 350 c.
136. Jan V. *Graphic design for the electronic age*. London: Watson-Guption Publications.1988. 220 p.
137. Jan-Henning Raff. *Theoretical Frameworks for the Conceptualization of Graphic Design in Use // Iridescent*, 2012, № 2(2).
138. Jobling P. *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800*. N. Y.: Manchester University Press, 1996. 324 p.
139. Kainer S. *The Oldest Pottery in the World // Current World Archaeology*, 2003, September, pp. 44–49.
140. Kunz W. *Typography: Formation and Transformation*. – Zurich: A. Niggli, 2004.
141. Ledderose L. *A Magic Army for the Emperor // Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, 51 – 73.
142. Lodder C. *Russian Constructivism*. Yale University Press; Reprint edition. 1985. 250 p.
143. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 340 p.
144. Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon, 1989. 315 p.
145. Michaelson C. *Gilded Dragons: Buried Treasures from China's Golden Ages*. London: British Museum Press, 1999. 219 p.
146. Moholy-Nagy L. *A life in motion : paintings, sculpture, drawings and photography*. London: Annely Juda Fine Art, 2004. 340 p.
147. Morris W. *Interviews, 1885–1896*. London: South Barn, 2005. 230 p.
148. Morris W. *On Art and Design*. Sheffield, 1996. 150 p.
149. Müller-Brockmann J. *Grid systems in graphic design / Rastersysteme für die visuelle Gestaltung*. Zurich: Teufen, 1981. 270 p.

150. Pittman H. Art of the Bronze Age: southeastern Iran, western Central Asia, and the Indus Valley. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984. 98 p.
151. Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007. 240 p.
152. Poyner R. No More Rules: Graphic Design and Postmodernism. London, Laurence King Publishing, 2003. 220 p.
153. Riley T. The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art. New York: Rizzoli, 1992. 320 p.
154. Shang H. Analysis on the Inheritance Path of Henan Handicraft in the Construction of New Rural Culture // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2017, vol. 142, p. 620-623.
155. Spencer H. Pioneers of Modern Typography. London: Lund Humphiers, 1990. 230 p.
156. Taylor L. The Ceramics Bible: The Complete Guide to Materials and Techniques. New York: Chronicles Book, 2011. 288 p.
157. Tschichold J. Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928. 320 s.
158. Tschichold J. Typografische Entwurfstechnik, Stuttgart: Akademischer Verlag Dr Fritz Wedekind & Co., 1932. 240 s.
159. Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991. 220 p.
160. Valenstein S. A handbook of Chinese ceramics. New York: Metropolitan Museum of Art 1998. 350 p.
161. Vattimo G. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture. Cambridge, 1988. 270 p.
162. Weingart W. Typography. Baden, Lars Muller Publishers, 2000. 340 p.
163. Walsh T. Timeless Toys: Classic Toys and the Playmakers Who Created Them. N. Y.: Andrews McMeel Publishing, 2005. 270 p.
164. Wenjun Z. The Artistic Characteristics of Huishan Clay Figurine // Art and Design, 2009
165. Wood P. Modernism in Dispute: Art since the Forties. New Haven; L.: Yale University Press, 1994. 270 p.
166. Wood P. Modernism in Dispute: Art since the Forties. New Haven; L.: Yale University Press, 1994. 250 p.
167. Xu X. Inheritance and Changes of Wuxi Huishan Clay Figures in Multiple Contexts // Culture and Art Research, 2017, № 03.

Литература на китайском языке:

- 168.陈启云. 儒学与汉代历史文化. 广西师范大学出版社. [Чэнь Сиюнь. Конфуцианство и искусство ханьского Китая / Чэнь Сиюнь. – Гуанси, 2007.]
- 169.董季群《中国传统民间工艺》，天津古籍出版社，2004. [Донг, Д. Традиционные китайские народные промыслы. Тяньцзинь: Издательство древних книг Тяньцзиня, 2004.]
- 170.高有鹏《庙会与中国文化》，人民出版社，2008. [Гао, Ю. Храмовая ярмарка и китайская культура. Пекин: Народный издательский дом, 2008.]
- 171.胡经之《文艺美学》，北京大学出版社，1989. [Ху, Ц. История развития западного искусства. Пекин: Пекинский университет, 1989.]
- 172.黄石. 什么是设计之美[J]. 装饰与设计，1993. [Хуан, Ш. Эстетика графического дизайна. Шанхай: Декорирование и дизайн, 1993.]
- 173.蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社，1993年. [Цзян, К. Русское искусство. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]
- 174.李刚, 李雪. VI 中辅助图形的造型表现方法研究[J]. 设计，2015(13). [Ли Г., Ли С. Исследование метода моделирования представления вспомогательной графики в VI. Пекин: Дизайн, 2015.]
- 175.李建国. 中华历史通览. 汉代卷. 中华书局，2001. [Ли Цзянго. Сводная история Китая. Династия Хань / Ли Цзянго. – Пекин, 2001.]
- 176.李砚祖《视觉传达设计的历史与美学》，中国人民大学出版社，2000. [Ли, Я. История и эстетика дизайна визуальных коммуникаций. Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь. 2000.]
- 177.李泽厚《美学论集》，上海文艺出版社，1980. [Ли, З. Коллекция графического дизайна XX века. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1980.]
- 178.梁梅《信息时代的设计》，东南大学出版社，2003. [Лян, М. Дизайн в век информации. Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2003.]
- 179.林继富. 从泥土到艺术——泥塑的文化属性及其审美特征探析[J]. 长江大学学报，2009(02). [Лин, Д. Анализ культурных атрибутов и эстетических характеристик глиняной скульптуры. Хубэй: Журнал Университета Янцзы, 2009.]
- 180.刘腾飞. 浅析波普艺术对现代招贴设计的影响[J]. 大众文艺，2016. [Лю, Т. Западный Поп-арт и развитие стиля современного дизайна. Ухань: Популярная литература, 2016.]

- 181.柳沙《设计心理学》，上海人民美术出版社，2013。[Лю, Ш. Психология дизайна. Шанхай Издательство Шанхайского народного изобразительного искусства, 2013.]
- 182.吕品田《中国民间美术观念》，湖南美术出版社，2007。[Лу, П. Концепция китайского народного искусства. Чанша: Издательство Хунань Файн Артс, 2007.]
- 183.聂森. 传统美学对现代广告招贴设计的影响[J]. 吉林工商学院学报，2009。[Не, С. Народная визуальная программа в дизайне современного плаката. Чанчунь: Журнал Технологического института Цзилинь, 2009.]
- 184.彭波，赵小凡. 陕西凤翔泥塑装饰风格研究[J]. 上海工艺美术，2019(03):48-51。[Пэн, Б., Чжао, С. Исследование декоративного стиля глиняной скульптуры Фэнсян в провинции Шэньси. Шанхай: Шанхайское искусство и ремесла, 2019.]
- 185.饶亢子等中西比较文艺学，中国社会科学出版社，1999。[Рао, К. Сравнительный анализ искусства Китая и Запада. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]
- 186.滕守尧的《审美心理描述》，中国社会科学出版社，1985。[Тэн, Ш. Дизайн в социологических проектах. Пекин: China Social Science Press, 1985.]
- 187.汪尚麟《图形设计基础》，武汉大学出版社，2010。[Ван, Ш. Основы графического дизайна. Ухань: Издательство Уханьского университета, 2010.]
- 188.王令中《视觉艺术心理》，人民美术出版社，2005。[Ван, Л. Психология изобразительного искусства. Пекин: Издательство Народного Изобразительного Искусства, 2005.]
- 189.王平编《中国 100 种民间工艺美术》，广西人民出版社，1999。[Ван, П. 100 народных художественных промыслов Китая. Гуанси: Народный издательский дом Гуанси, 1999.]
- 190.王绍强《设计形式》，岭南美术出版社，2002。[Ван, Ш. Форма дизайна. Гуандун: Lingnan Издательство изобразительных искусств, 2002.]
- 191.王受之《世界平面设计史》，中国青年出版社，2002。[Ван, Ш. История мирового графического дизайна. Пекин: Китайская молодежная пресса, 2002.]
- 192.王天兵. 西方现代艺术批判[M]. 北京: 人民美术出版社，1998。[Тяньбин, В. Заметки о западном современном искусстве. Пекин: Народное искусство, 1998.]
- 193.沃尔夫冈·韦尔施重构美学，陆扬、张岩冰译，上海: 上海译文出版社，2002。[Вельш, В. Эстетика утраченного искусства. Шанхай: Shanghai Press, 2002.]
- 194.徐岱《美学新概念-21 吐纪的人文思考》，学林出版社，2001。[Сюй, Д. Новая концепция эстетико-гуманистического мышления XX века. Гуйлинь: Издательство Сюэлинь, 2001.]

195. 徐恒醇《设计符号学》，清华大学出版社，2008。[Сюй, Х. Дизайн семиотики. Пекин: Издательство университета Цинхуа, 2008.]
196. 徐华铛《中国传统泥塑》，人民美术出版社，2005。[Сюй, Х. Традиционная китайская глиняная скульптура. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2005.]
197. 张福昌. 中国传统工艺产业的现状与设计振兴战略思考[J]. 美与时代. 2011(02):9-15. [Чжан. Ф. Современная ситуация и разработка стратегии ревитализации мышления традиционной китайской ремесленной промышленности[J]. Чжэнчжоу: Красота и Время, 2011.]
198. 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(02). [Чжан И., Сюн И. Проектирование и применение вспомогательной графики в системе визуального распознавания. Чунцин: Упаковочная техника, 2016.]
199. 张晓梅. 无锡惠山泥人装饰语意[J]. 中国陶瓷. 2010, 46(07). [Чжан, С. Глиняные фигурки Уси Хуэйшань, декоративная семантика[J]. Цзянси: Китайская керамика, 2010.]
200. 周宪《文化表征与文化研究》，北京大学出版社，2007。[Чжоу, С. Культурное представление и культурные исследования. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007.]
201. 牛宏宝《西方现代美学》，上海人民出版社，2002。[Ню, Х. Современная западная эстетика мира искусства. Шанхай: Шанхайский Народный Издательский Дом, 2002.]
202. 高尔泰《美是自山的象征》，人民文学出版社，1986年。[Гао, А. Популярная графика западного дизайна. Пекин: Издательство народной литературы, 1986.]
203. 姜晨玥. 秦始皇兵马俑博物馆文创产品传播路径研究[D]. 西安工程大学，2020。[Цзян Чэньюэ. Исследование о пути распространения изделий культурного наследия Музея терракотовой армии в гробницах Цинь Шихуана[D]. Инженерный университет Сианя, 2020.]
204. 马瑜, 王雪瑞. 兵马俑元素在文创产品中的设计运用[J]. 包装工程, 2020, 41(14):304-310. [Ма Ю, Ван Сюэжуй. Графическое применение элементов терракотовой армии в изделиях культурного наследия. Оформление и инженерия, 2020, 41(14):304-310.]
205. 王立文. 陕西凤翔泥塑艺术研究[J]. 天工, 2021(09):30-31. [Ван Ливэнь. Исследование искусства глиняной скульптуры в Фэнсяне, Шэньси [J]. Тянь Гун, 2021(09):30-31.]
206. 杨艳芳. 西方现代平面设计的观念与理论研究[D]. 南京师范大学，2016。[Ян Яньфан. Исследование концепции и теории западного современного графического дизайна [D]. Нанкинский педагогический университет, 2016.]

- 207.刘从越. 泥人彩塑的历史文化与创作技艺——以天津“泥人张”彩塑为例[J]. 天工, 2021(01):98-99. [Лю Конгюэ. История, культура и техника создания глиняных скульптур - на примере скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J]. Тянь Гун, 2021(01):98-99.]
- 208.王慧. 二十世纪的视觉传达[J]. 青年文学家, 2014(03):83. [Ван Хуэй. Визуальная коммуникация в двадцатом веке[J]. Молодые литераторы, 2014(03):83.]
- 209.吴丹. 探讨包豪斯对现代设计的影响[J]. 现代装饰(理论), 2014(08):93. [У Дань. Изучение влияния Баухауза на современный дизайн [J]. Современный декор (теория), 2014(08):93.]
- 210.韩慧君. 论西方现代设计中的人文思想[D]. 苏州大学, 2008. [Хань Хуэйцзюнь. О гуманистической мысли в западном современном дизайне [D]. Университет Сучжоу, 2008.]
- 211.孙媛媛. 二十世纪下半叶日本海报设计风格研究[D]. 苏州大学, 2012. [Сунь Юаньюань. Исследование стиля дизайна японского плаката во второй половине двадцатого века [D]. Университет Сучжоу, 2012.]
- 212.段吉方,梁燕城. 对话:后现代主义的发展与当代文化的走向[J]. 上海艺术评论, 2016(05):33-36. [Дуань Цифан, Лян Яньчэн. Диалог: развитие постмодернизма и направление современной культуры[J]. Обзор искусства Шанхая, 2016(05):33-36.]
- 213.李友友. 俄罗斯民间玩具文化初探[J]. 俄罗斯文艺, 2013(04):137-141. [Ли Юйюй. Начальное исследование культуры русской народной игрушки[J]. Русская литература и искусство, 2013(04):137-141.]
- 214.程超. 浅谈中国民族文化陶瓷史[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2020(19):64-65. [Чэн Чао. Краткое обсуждение истории керамики китайской этнической культуры [J]. Оценка и характеристика памятников культур, 2020(19):64-65.]
- 215.方李莉. 艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[J]. 民族艺术, 2013(03):50-62. [Фан Ли Ли. Новый взгляд на историю искусства с точки зрения антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J]. Этническое искусство, 2013(03):50-62.]
- 216.邹晓. 论潮州大吴泥塑的艺术特点[J]. 美术观察, 2011(08):117. [О художественных характеристиках глиняной скульптуры Чаочжоу Дау [J]. Наблюдение за искусством, 2011(08):117.]
- 217.岳亚茹. 从江苏无锡惠山泥人探究民间泥塑的发展[J]. 艺海, 2020(02):126-127. [Юэ Яру. Изучение развития народной глиняной скульптуры по глиняным фигуркам в Хуэйшане, Уси, Цзянсу [J]. Море искусства, 2020(02):126-127. 14.]
- 218.汪玲. 凤翔泥塑的艺术特征及其彩绘纹饰分析[J]. 工业设计, 2019(03):118-119. [Ванг Линг. Анализ художественных характеристик глиняной скульптуры Фэнсянь и ее расписных орнаментов [J]. Промышленный дизайн, 2019(03):118-119.]

219. 于夏冰. 浚县泥咕咕艺术造型研究[J]. 上海工艺美术, 2020(03):110-112. [Юй Сябин.
Исследование художественной модели глиняной скульптуры Сюньсянь гугу [J]. Декоративно-прикладное искусство Шанхая, 2020(03):110-112.]
220. 张凡云. 天津“泥人张”彩塑的色彩创作分析[J]. 艺术品鉴, 2017(12):247-249. [Чжан Фань Юнь.
Анализ создания цветовой скульптуры "глиняный человек Чжан" из Тяньцзиня[J].
Художественная оценка, 2017(12):247-249.]
221. 刘丹. 构成主义对包豪斯教学理念的影响研究[D]. 景德镇陶瓷学院, 2014. [Лю Дань.
Исследование влияния конструктивизма на концепцию преподавания Баухауза [D].
Цзиндэчжэньский институт керамики, 2014.]
222. 唐钰. 浅析现代主义运动中包豪斯的发展历程[J]. 明日风尚, 2021(01):173-174. [Тан Ю. Анализ
развития Баухауза в модернистском движении[J]. Вечернее завтрашнее утро, 2021(01):173-174.]
223. 王亚杰. 浅析包豪斯主义风格在概念书籍中的应用[J]. 艺术家, 2020(05):152. [Ван Яцзе.
Анализ стиля Баухаус в концептуальных книгах[J]. Художники, 2020(05):152.]
224. 齐铁军. 浅谈包豪斯的发展历程以及对设计教育的影响[J]. 成功(教育), 2008(08):208. [Ци
Тьечжун. Обзор развития Баухауса и его влияния на китайское образование в области
дизайна[J]. Успех (Образование), 2008(08):208. 21.]
225. 高奇琦. 现实主义与建构主义的合流及其发展路向[J]. 世界经济与政治, 2014(03):87-110+158-159. [Гао Цици.
Слияние реализма и конструктивизма и направление его развития[J].
Мировая экономика и политика, 2014(03):87-110+158-159.]

Интернет-источники:

226. Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard.
<https://bb.spbu.ru/>
227. Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>
228. Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая, <https://www.ihchina.cn/>
229. Просветительский проект, посвященный культуре России, <https://www.culture.ru/>
230. Портал музея Филимоновской игрушки, <http://filimonovo-museum.ru/>
231. Портал музея города Уси, <http://www.wxmuseum.com/>
232. Центр по сохранению народного промысла Романовская игрушка, <http://romanovigr.ru/>
233. Путеводитель по русским ремёслам, <https://russianarts.online/>
234. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник,
<https://museum-sp.ru/>




235. Сайт музея терракотовой армии в гробницах Цинь Шихуана, <http://www.bmy.com.cn/>

Приложение 1

Китайская глиняная игрушка в плакатной графике.

<p>1979</p>	<p>Ван Ю</p>	<p>Глиняная скульптура Ходзэ</p>	 <p>泥·塑 泥塑文化 中华传承</p>
<p>1982</p>	<p>Ли Ф</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	 <p>泥·塑</p>
<p>1982</p>	<p>Го В</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p>	 <p>泥人泥塑 不燥不裂，栩栩如生——泥人张</p>

<p>1983</p>	<p>Шен В</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Чаошань</p>	 <p>偶畫陶 潮汕泥塑</p>
<p>1984</p>	<p>Ли Л</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	 <p>惠山泥人</p> <p>中国 / 传统 / 民间 / 艺术 / 文化</p> <p>“泥人”的诞生，源于民间艺人精湛的技艺和深厚的文化底蕴。它不仅是一种艺术形式，更是一种文化的传承。通过泥人的制作，人们可以感受到传统艺术的魅力，也可以从中汲取智慧和力量。泥人艺术源远流长，是中华民族优秀传统文化的重要组成部分。</p>
<p>1985</p>	<p>Ли В</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	 <p>舞狮</p> <p>舞狮是中国民间传统艺术形式之一，具有悠久的历史。它不仅是一种表演艺术，更是一种文化的传承。通过舞狮的表演，人们可以感受到传统艺术的魅力，也可以从中汲取智慧和力量。舞狮艺术源远流长，是中华民族优秀传统文化的重要组成部分。</p>

<p>1986</p>	<p>Ли В</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>1987</p>	<p>Ван С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>1987</p>	<p>Ван Д</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

<p>1989</p>	<p>Ван Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>1990</p>	<p>Юй Ж</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>1991</p>	<p>Чэнь Ю</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	

<p>1993</p>	<p>Юй С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хучжоу</p>	
<p>1993</p>	<p>Ма Р</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p>	
<p>1996</p>	<p>Фэн Ч</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

<p>2002</p>	<p>У Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p>	
<p>2013</p>	<p>Ли С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2013</p>	<p>Ван Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p>	

<p>2015</p>	<p>Су Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2015</p>	<p>Джин Ч</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2015</p>	<p>Ма С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Лунда</p>	

<p>2016</p>	<p>Ли Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Да Ву</p>	
<p>2016</p>	<p>Ян Н</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2018</p>	<p>Ван С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	




<p>2018</p>	<p>Су И</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Юнсянь</p>	
<p>2019</p>	<p>Ли В</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Юнсянь</p>	
<p>2019</p>	<p>Цзо С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

2019	Чжао Ю	Плакат с скульптурой из глины Тяньцзинь	 <p>天津泥人张</p> <p>"泥人张"彩塑 创始于清代末年 传统民间艺术品</p> <p>180</p> <p>国家级非物质文化遗产 2006-5-20</p> <p>脸谱系列 Facebook series</p> <p>泥人张从诞生起就取材于市井、亲近着百姓。 源源不断的灵感，自生活中来。 只要岁月的长河延续，艺术的传承就不会枯水断流。</p>
2019	Чжан Ч	Плакат с скульптурой из глины Фэнсян	 <p>凤翔彩泥塑</p>
2019	Чжан Ч	Плакат с скульптурой из глины Фэнсян	 <p>凤翔彩泥塑</p>

<p>2019</p>	<p>Ма Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2019</p>	<p>Ли Ф</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	
<p>2019</p>	<p>Ли Ф</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

<p>2019</p>	<p>Хан Р</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	
<p>2019</p>	<p>Сюэ Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	
<p>2019</p>	<p>Ли Х</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

<p>2019</p>	<p>Ван И</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	 <p>SHAANKI CLAY SCULPTURE HANGING TIGER EXHIBITION 23-26 OCT 2019</p> <p>陕西 泥塑 挂虎展</p>
<p>2019</p>	<p>Ван И</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	 <p>凤翔泥塑</p>
<p>2019</p>	<p>Гу Я</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	 <p>双鱼座</p> <p>二月十九日 三月二十日</p>

<p>2020</p>	<p>Тиан Р</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p>	
<p>2020</p>	<p>Ван С</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	
<p>2020</p>	<p>Ван Ц</p>	<p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>	

Приложение 2

Художественная система XX века и программа графического дизайна. Основные образцы.



Рис. 1. Сёра Ж.

Рекламный постер для Художественной выставки в Лейпциге. 1920 г.



Рис. 2. Ван Дусбург Т., Швиттерс К.

Плакат с объявлением вечера дадаистов. 1922 г.



Рис. 4. Родченко А. М.

Рекламная листовка Моссельпрома «Столовое масло». 1923 г.



Рис. 5. Родченко А. М.

Добролет создаёт коммерческий воздушный флот — основу экономического развития СССР. Покупайте акции. 1923 г.



Рис. 6. Шмидт Ю.

Выставка Баухаус. 1923 г.



Рис. 7. Мохоли-Надь Л.

Выставка Баухаус в Веймаре. 1923 г.



Рис. 8. Байер Г.

Дизайн плаката для выставки Баухаус, Веймар. 1923 г.

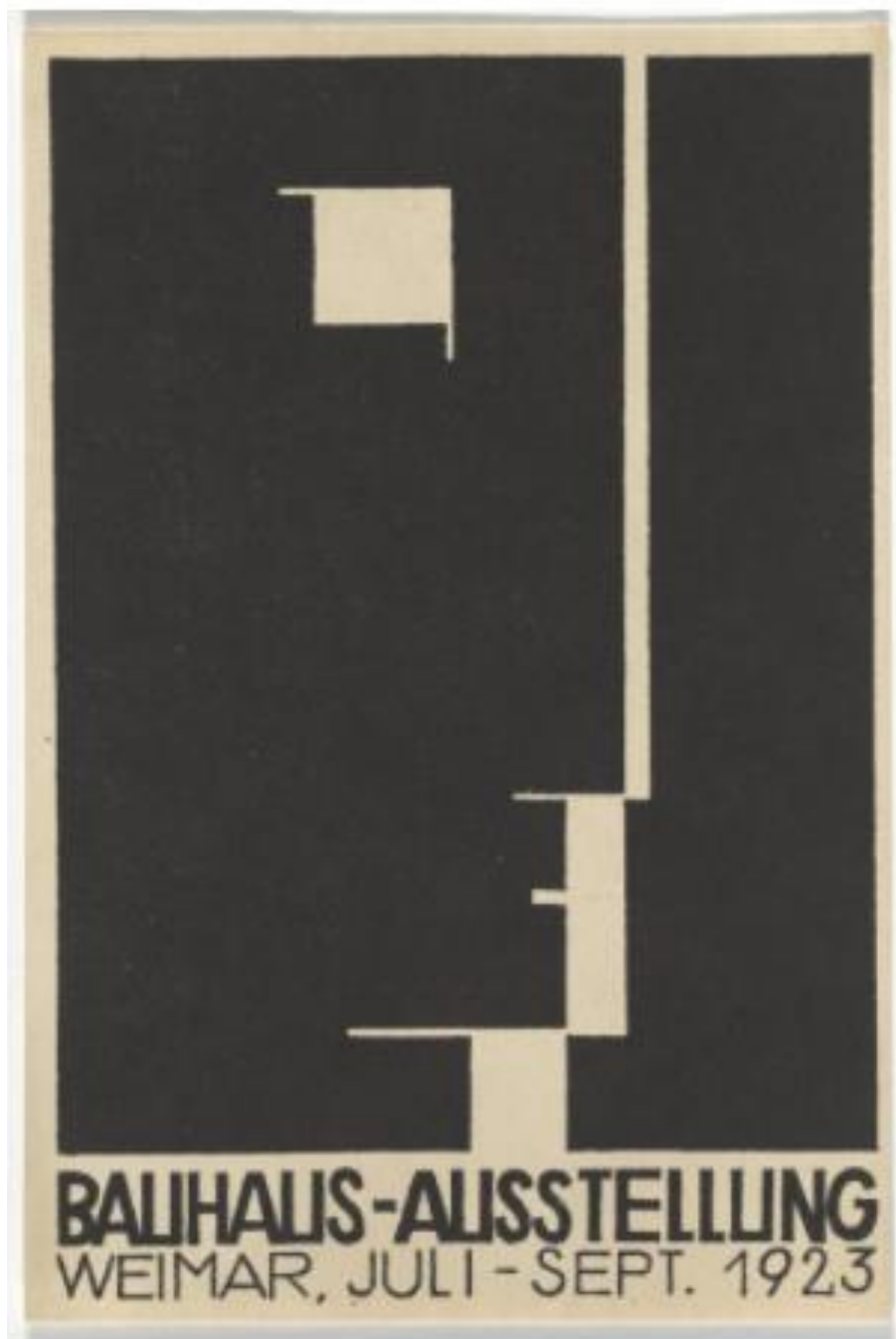


Рис. 9. Байер Г.

Выставка Баухаус в Веймаре, Июль – Сентябрь 1923. 1923 г.



Рис. 10. Арндт А.

ПОТРЕБИТЕЛЬСКИЙ КООПЕРАТИВ Е.Г.М.В.Н. ПЕКАРНЯ ЙЕНА (дизайн плаката). 1923 г.



Рис. 11. Клее П.

Возвышенная Сторона (открытка Баухаус № 4 для выставки Баухаус 1923 года). 1923 г.



Рис. 12. Родченко А. М.

В чем сила? В этом какао. 1924 г.



Рис. 13. Родченко А. М.

Киноглаз. Режиссёр Дзига Вертов. (Плакат для 6 серий фильма Д. Вертова). 1924 г.



Рис. 14. Дюшан М.

Шахматы, чемпионат Франции 1925 года. 1925 г.



Рис. 15. Шмидт Ю.

Открытка «Баухаус» в Дессау. 1925 г.



Рис. 16. Попиц С.

Гимнастика (Плакат). 1925/1930 г.

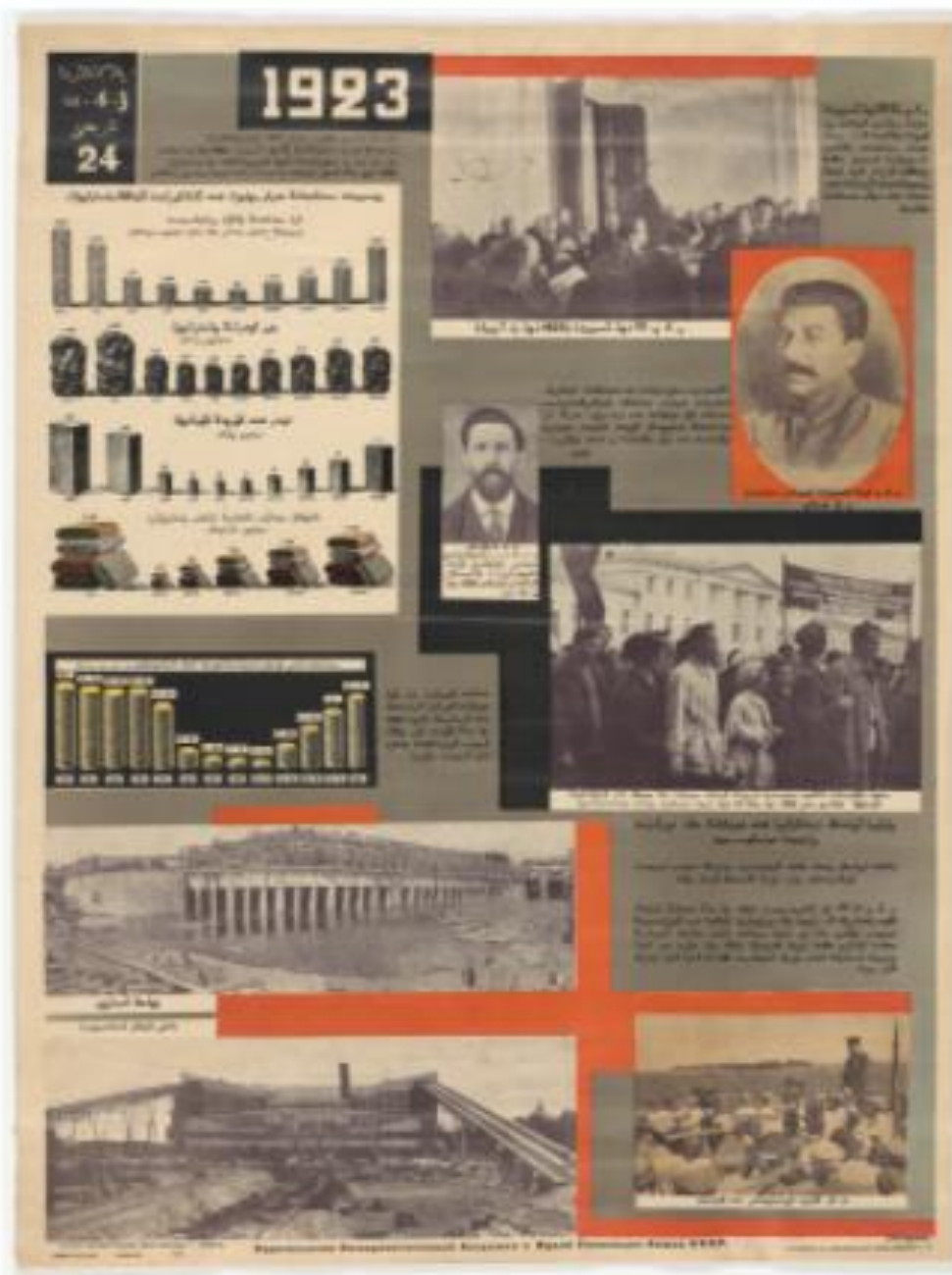


Рис. 17. Родченко А. М.

История ВКП(б) в плакатах. Плакат 24 из 25. 1926 г.



Рис. 18. Швитгерс К.

Плакат ко дню Опель: Большой парад автомобилей и цветов. 1927 г.



Рис. 19. Арндт А.

СОЛНЦЕСТОЯНИЕ В ПРОБСЦЕЛЛЕ В ТЫС. (Дизайн плаката). 1927 г.



Рис. 20. Арндт А.

Йена старая и новая (Выставочный плакат). 1927 г.



Рис. 21. Байер Г.

Выставка Европейское декоративное искусство. 1927 г.



Рис. 22. Стенберг В. А., Стенберг Г. А.

Сплетня. 1928 г.



Рис. 23. Стенберг В. А., Стенберг Г. А.

Плакат к фильму «Броненосец Потемкин». 1929 г.



Рис. 24. Стенберг В. А., Стенберг В. А.

Плакат к фильму «Человек с киноаппаратом». 1929 г.



Рис. 25. Стенберг В. А., Стенберг Г. А.

Человек с киноаппаратом. 1929 г.



Рис. 26. Швиттерс К.

Плакат для выставки «Жилок комплекс Даммерштoк»: Функциональное жилище. 1929 г.



Рис. 27. Швитгерс К.

Плакат для 97-й Большой художественной выставки, Кюнстлерхаус, Ганновер. 1929 г.



Рис. 28. Клуцис Г. Г.

Реальность нашей программы это - живые люди, это мы с вами. 1931 г.



Рис. 29. Клуцис Г. Г.

Реальность нашей программы это - живые люди, это мы с вами. 1931 г.



Рис. 30. Байер Г.

Lange Radio – его производитель зовется разумностью

(Плакат для Johannes Lange GmbH, производителя радио 1927-1933). 1931 г.



Рис. 31. Билл М.

Плакат для выставки, посвященной жилищному проекту Нойбюль (Wohnausstellung Neubühl), Цюрих. 1931 г.



Рис. 32. Билл М.

Плакат для выставки мебели Вонбедарфа в Доме Верры Ле Корбюзье [Immeuble Clarté], Женева. 1933 г.



Рис. 33. Эрлих Ф.

Дизайн обложки для журнала 'die neue linie'. 1933 г.

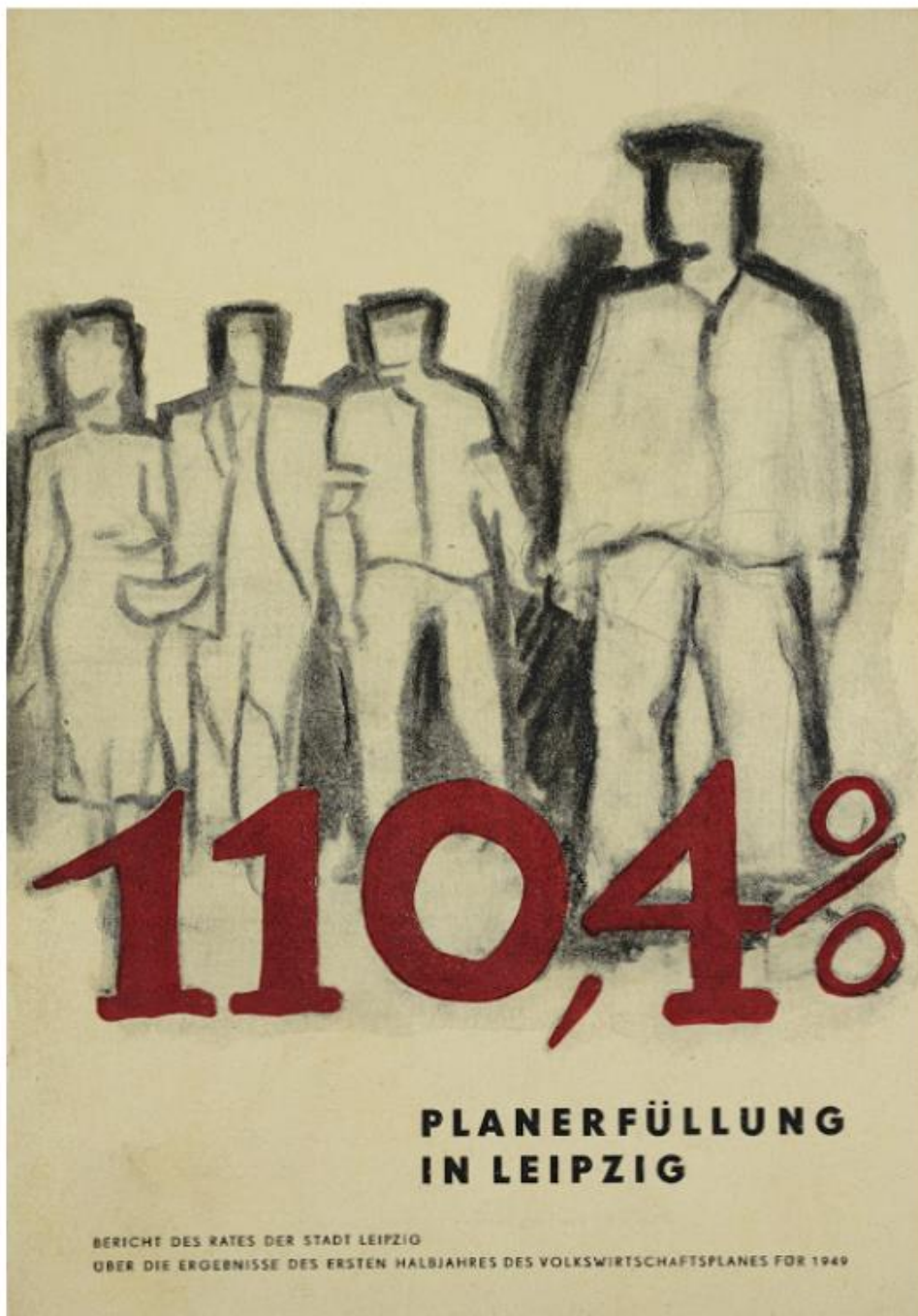


Рис. 34. Эрлих Ф.

Выполнения плана в Лейпциге на 110,4%. Отчет городского совета Лейпцига (брошюра). 1949 г.



Рис. 35. Камэкура Ю.

Fuji Film. 1950 г.

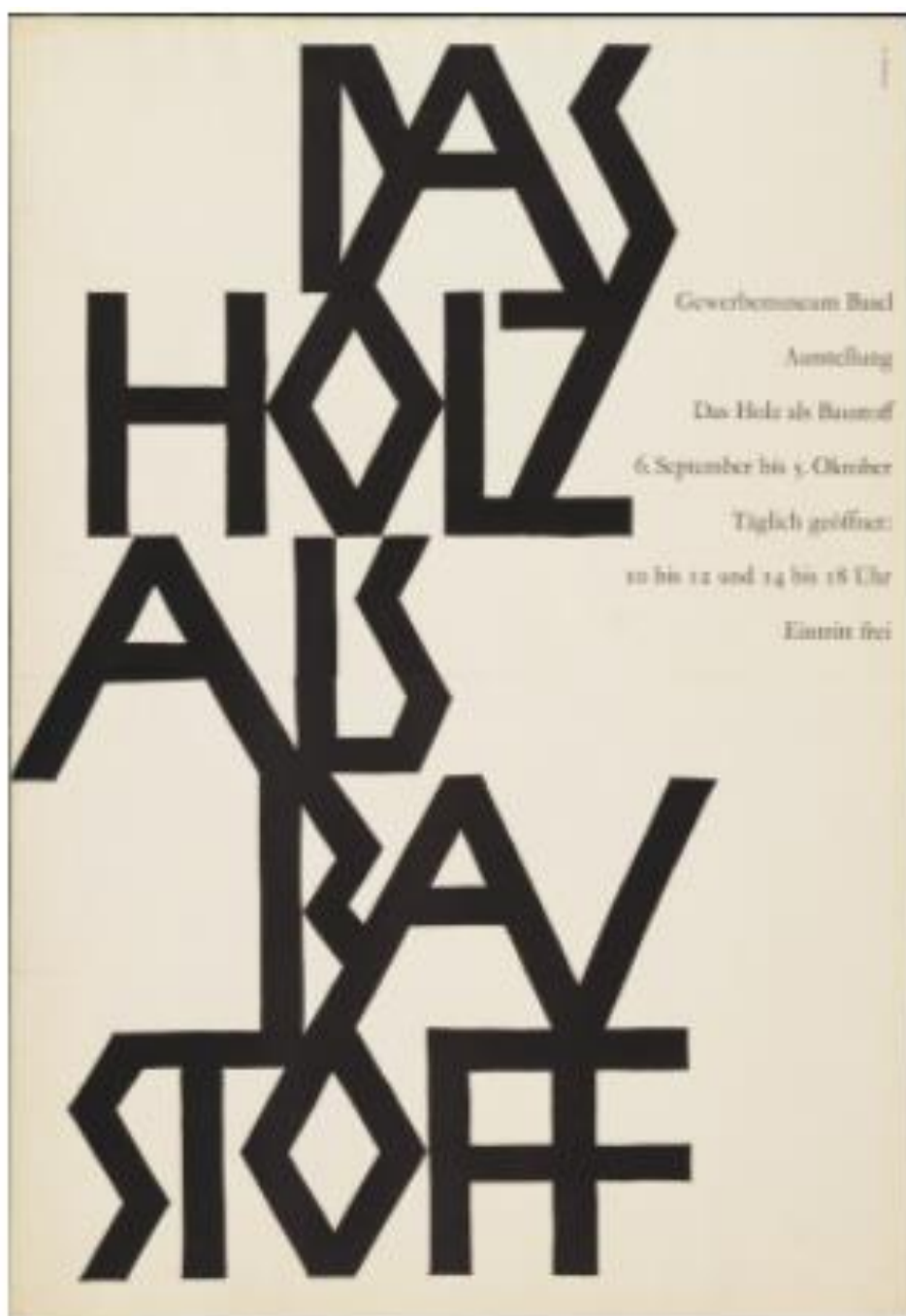


Рис. 36. Хофман А.

Дерево как строительный материал. 1952 г.



Рис. 38. Дюшан М., Дженис С.

Дада 1916-1923, Сидни Дженис, с 15 апреля по 9 мая, 1953. 1953 г.



Рис. 39. Ямасиро Р.

Лес. 1954 г.



Рис. 40. Камэкура Ю.

Мирное использование атомной энергии. 1956 г.

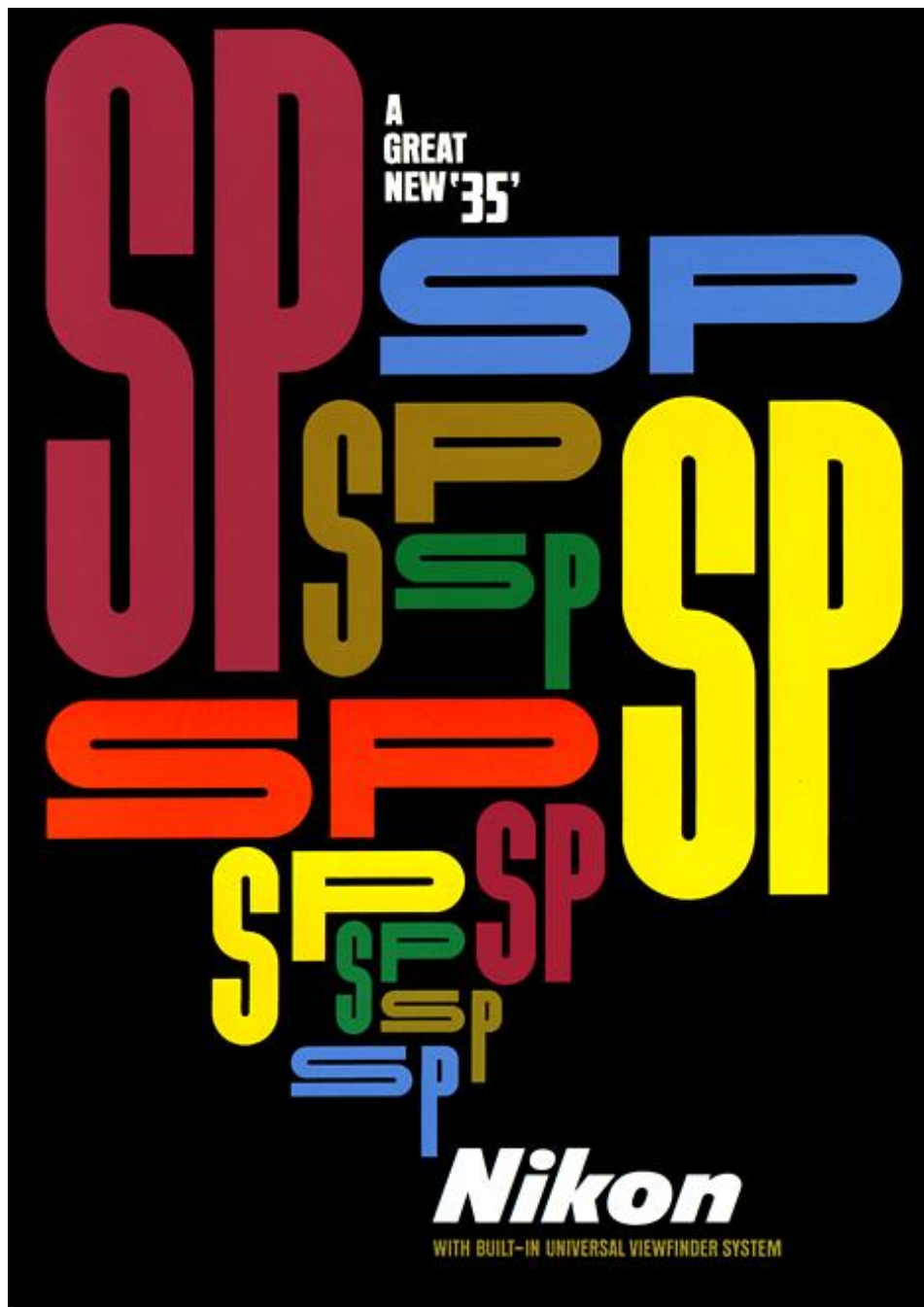


Рис. 41. Камэкура Ю.

Nikon SP. 1957 г.



Рис. 42. Леница Я.

Юность Максима. 1956 г.

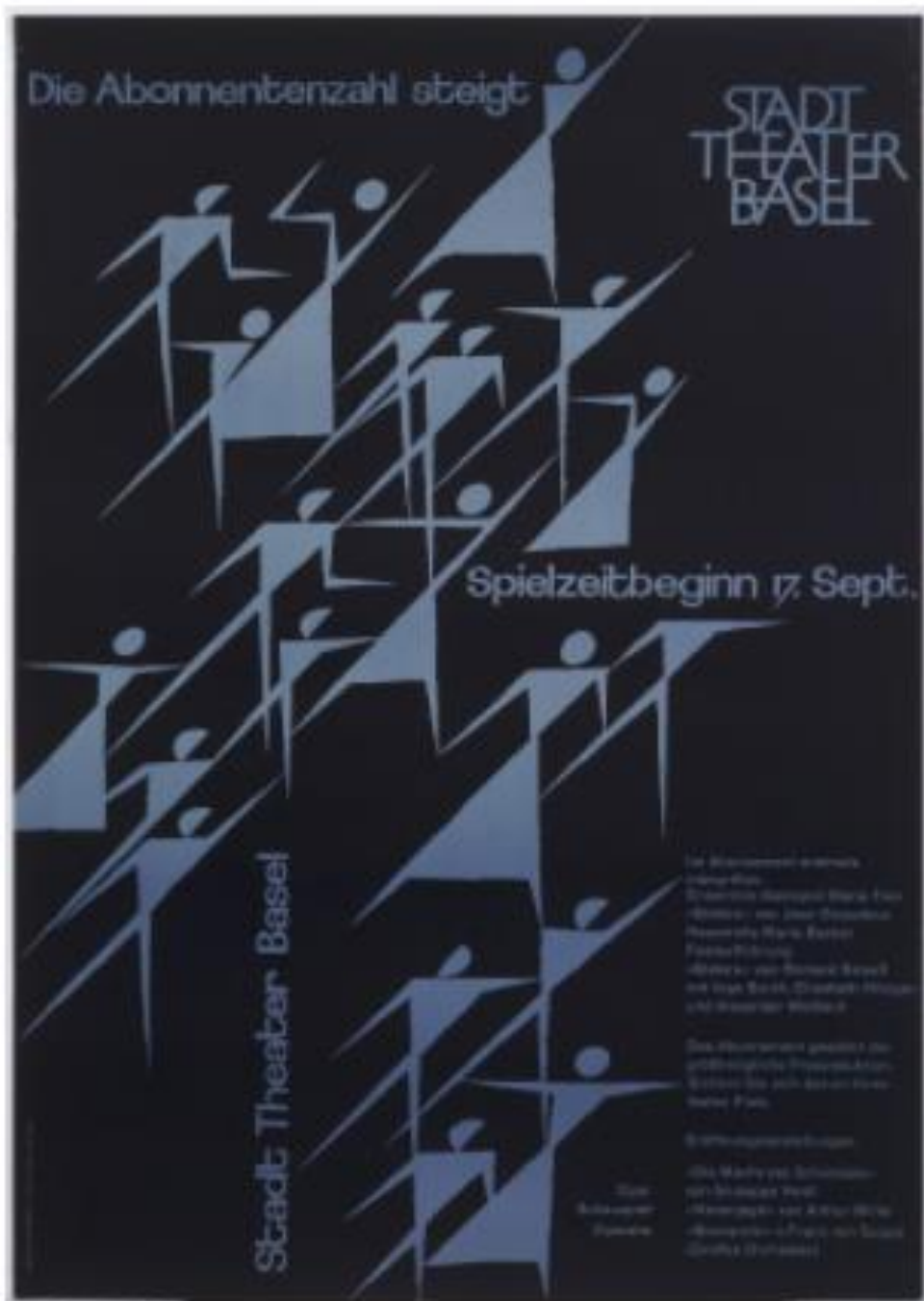


Рис. 43. Хофман А.

Количество абонементов увеличивается, городской Базельский театр. 1957 г.



Рис. 44. Хофман А.

Швейцария в римские времена, выставка, сокровища из швейцарских музеев и частных коллекций, Базель, Mustermesse Baslerhalle. 1957 г.

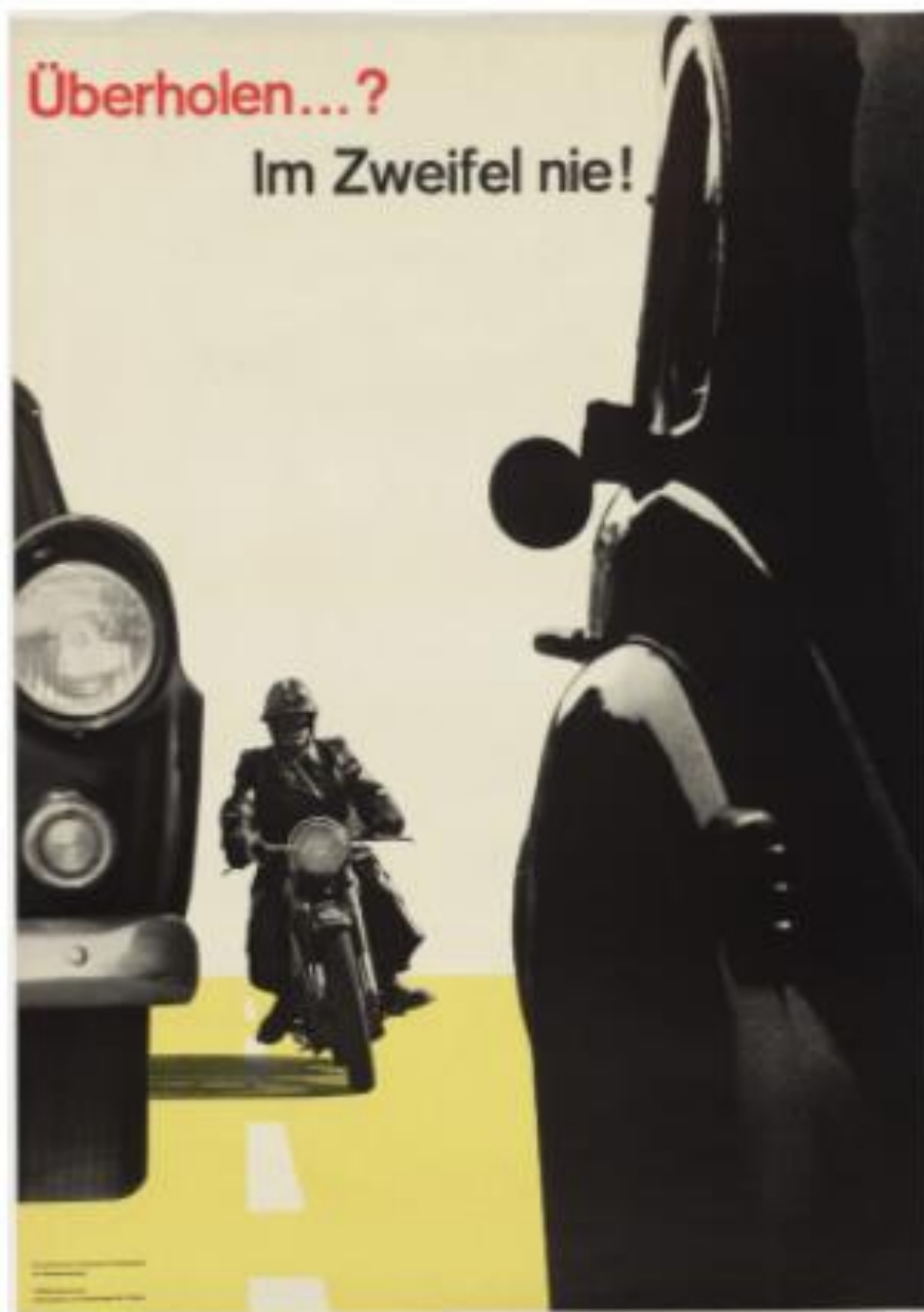


Рис. 45. Мюллер-Брокман Й.

Обгон..? Если сомневаешься – никогда. 1957 г.

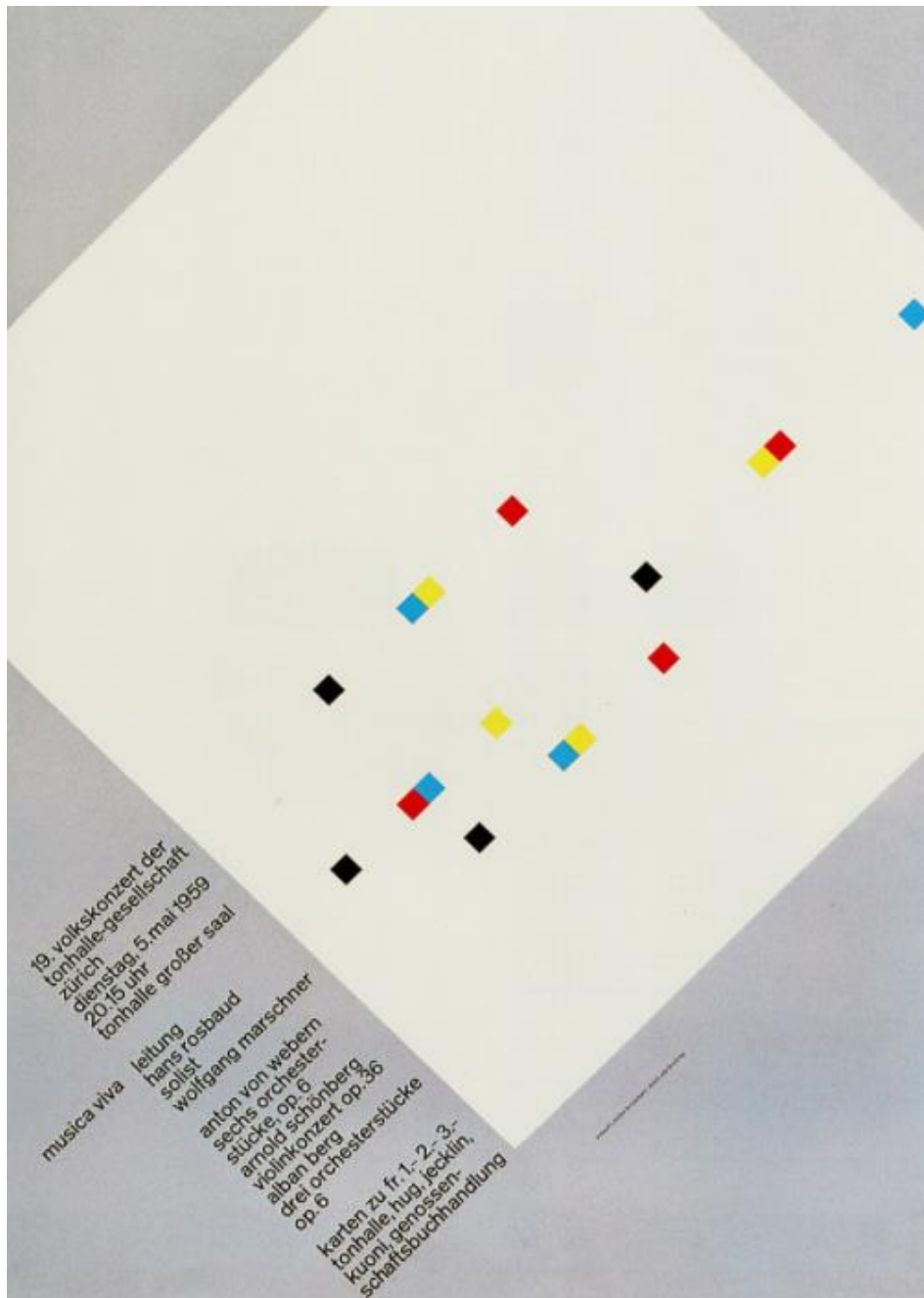


Рис. 46. Мюллер-Брокман Й.

Музыка Вива. 1958 г.

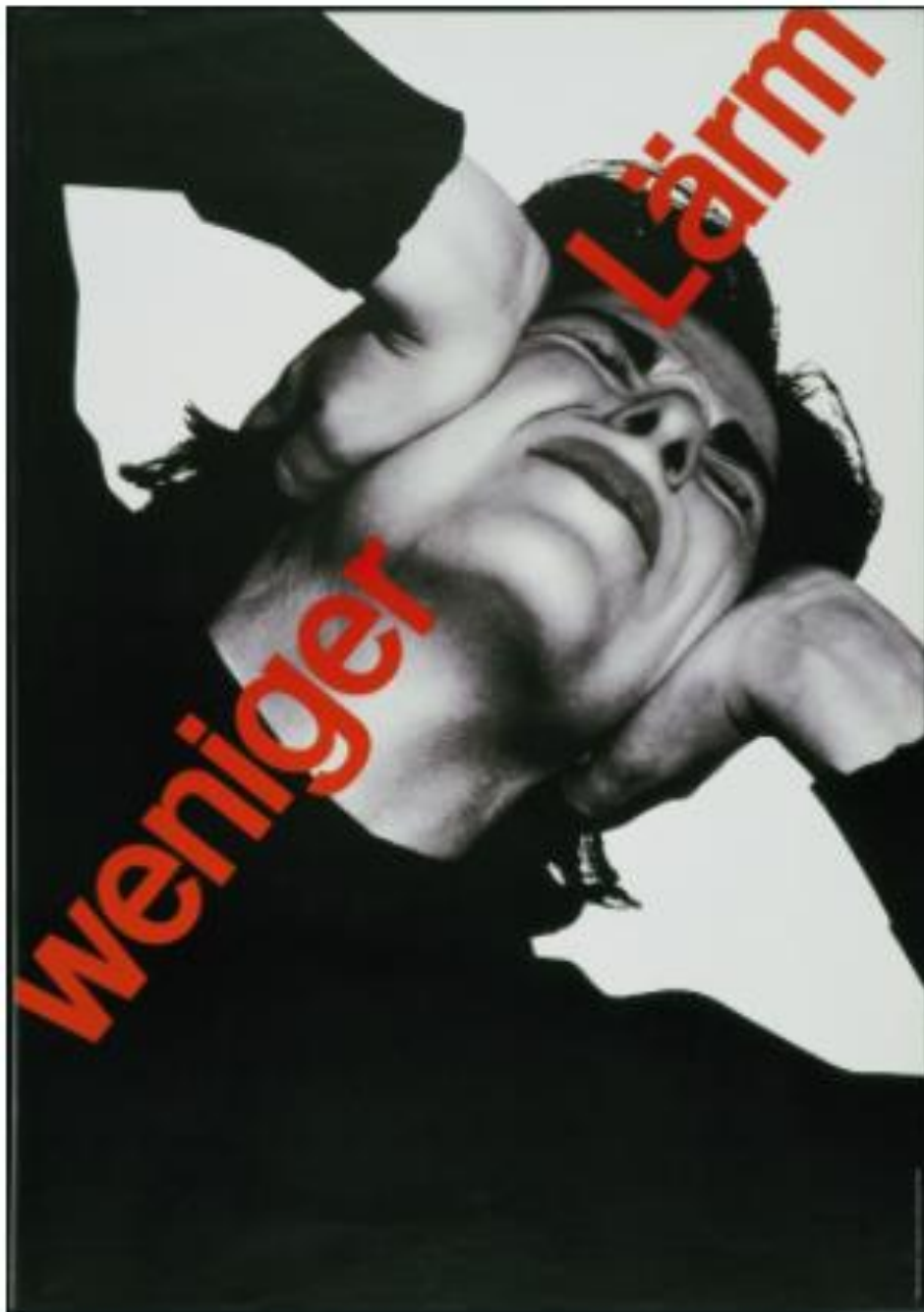


Рис. 47. Мюллер-Брокман Й.

Меньше шума. 1960 г.



Рис. 48. Чеслевич Р.

Персефона Стравинского (Плакат для варшавской постановки оперы «Персефона» [1934] Игоря Стравинского). 1961 г.



Рис. 49. Хофман А.

Коллекция Германа Миллера, мебель нашего времени. 1962 г.



Рис. 50. Чеслевич Р.

Узник (афиша варшавской постановки 1944 года оперы Луиджи Даллапиккола [1904-1975]). 1962 г.



Рис. 51. Уорхол Э.

Банки с супом Кэмпбелл. 1962 г.



Рис. 52. Камэкура Ю.

Токио, 1964. 1962 г.



Рис. 53. Танака И.

3-я международная биеннале гравюр в Токио. 1962 г.



Рис. 54. Хофман А.

Вильгельм Телль. 1963 г.



Рис. 55. Чеслевич Р.

Монах Марек (Плакат к постановке драмы Юлиуша Словацкого 1843 года). 1963 г.



Рис. 56. Чеслевич Р.

Процесс Кафки (Афиша варшавской драматической постановки по роману Франца Кафки). 1964 г.

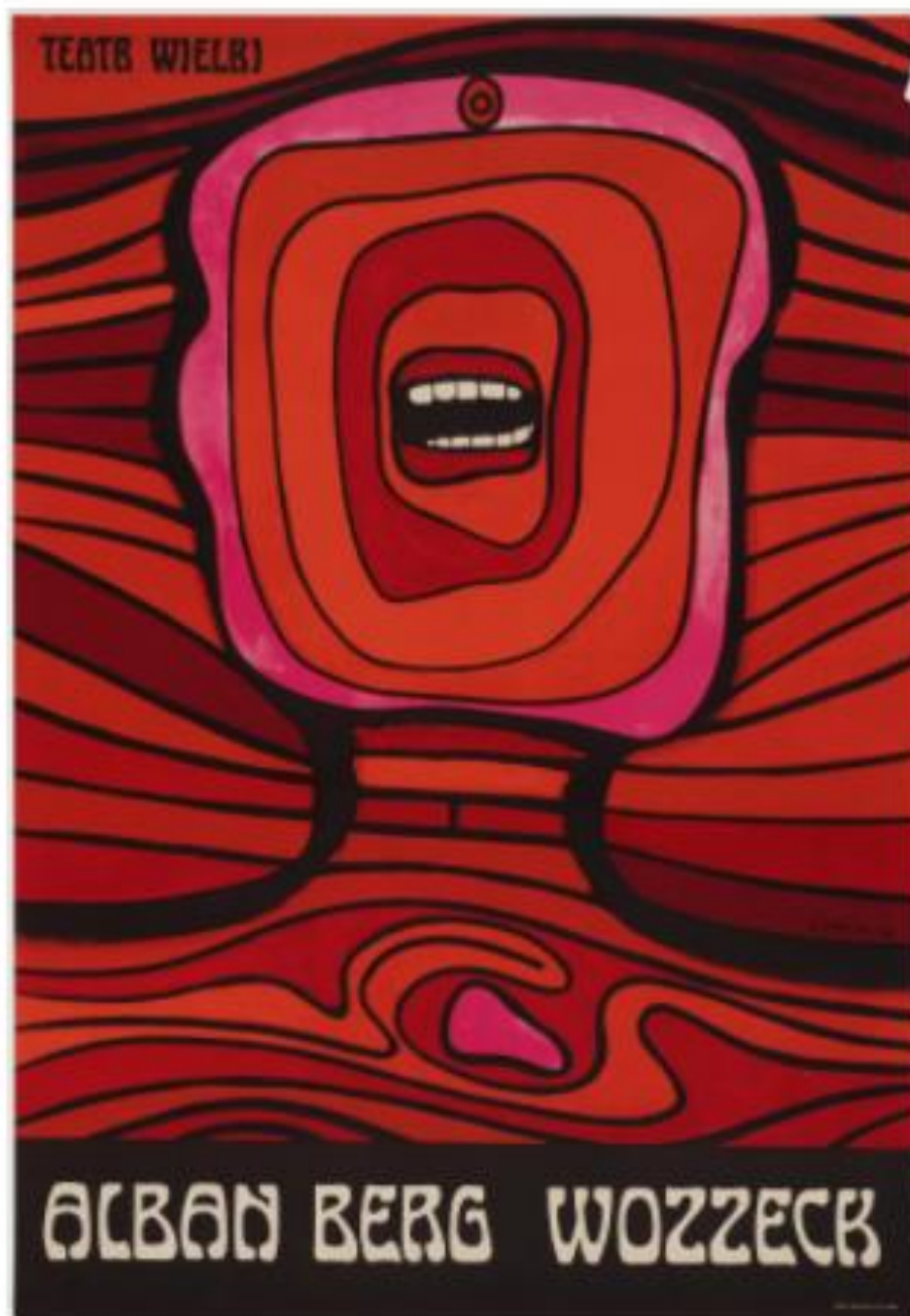


Рис. 57. Леница Я.

Воццек (плакат варшавской постановки оперы Альбана Берга 1914-22 гг.). 1964 г.



Рис. 58. Уорхол Э.

Коробка Brillo (мыльные подушечки). 1964 г.



Рис. 59. Индиана Р.

Нью-Йоркский государственный театр, Линкольн-центр, 23 апреля 64. 1964 г.

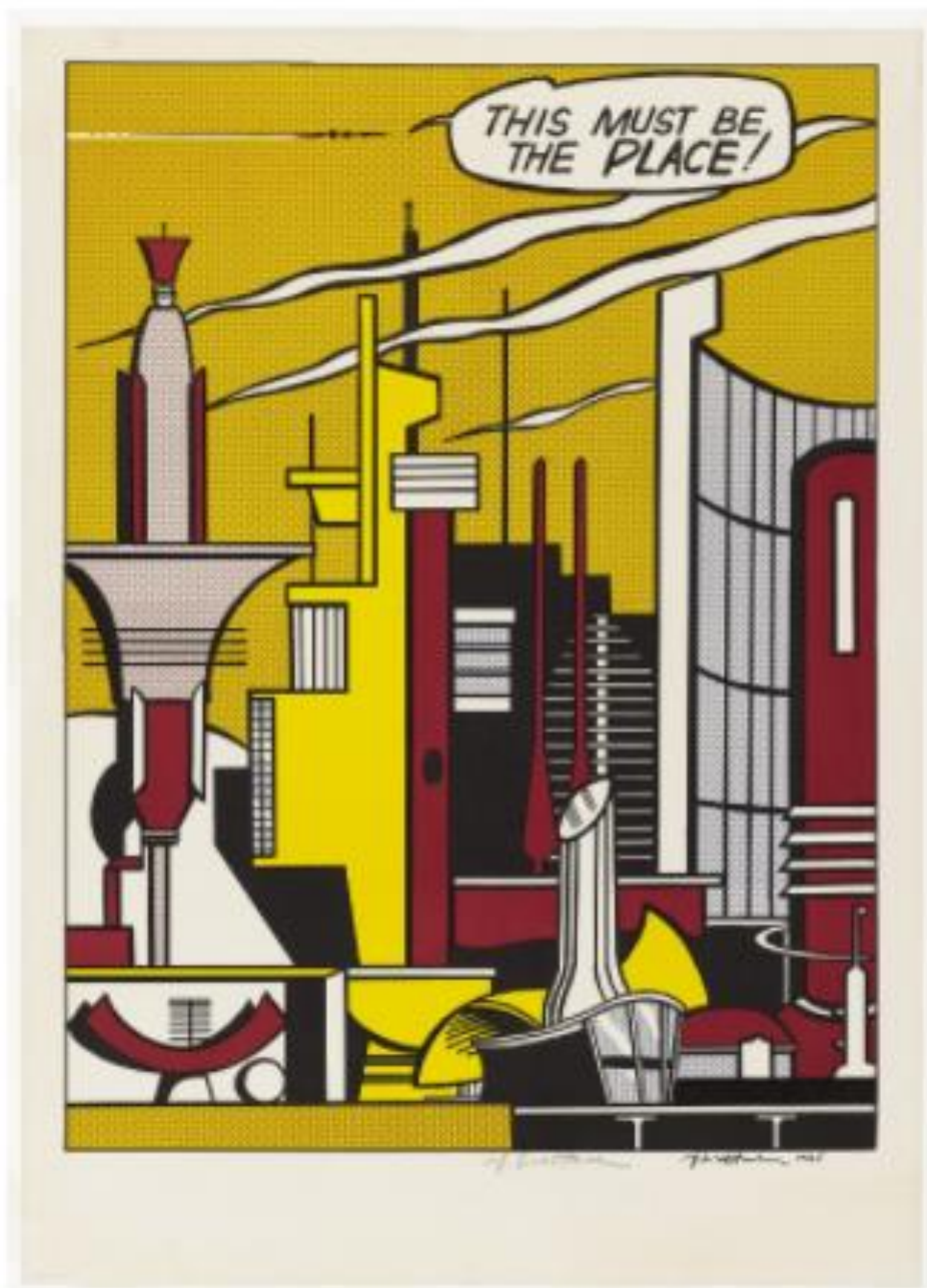


Рис. 60. Лихтенштейн Р.

Это должно быть то самое место. 1965 г.

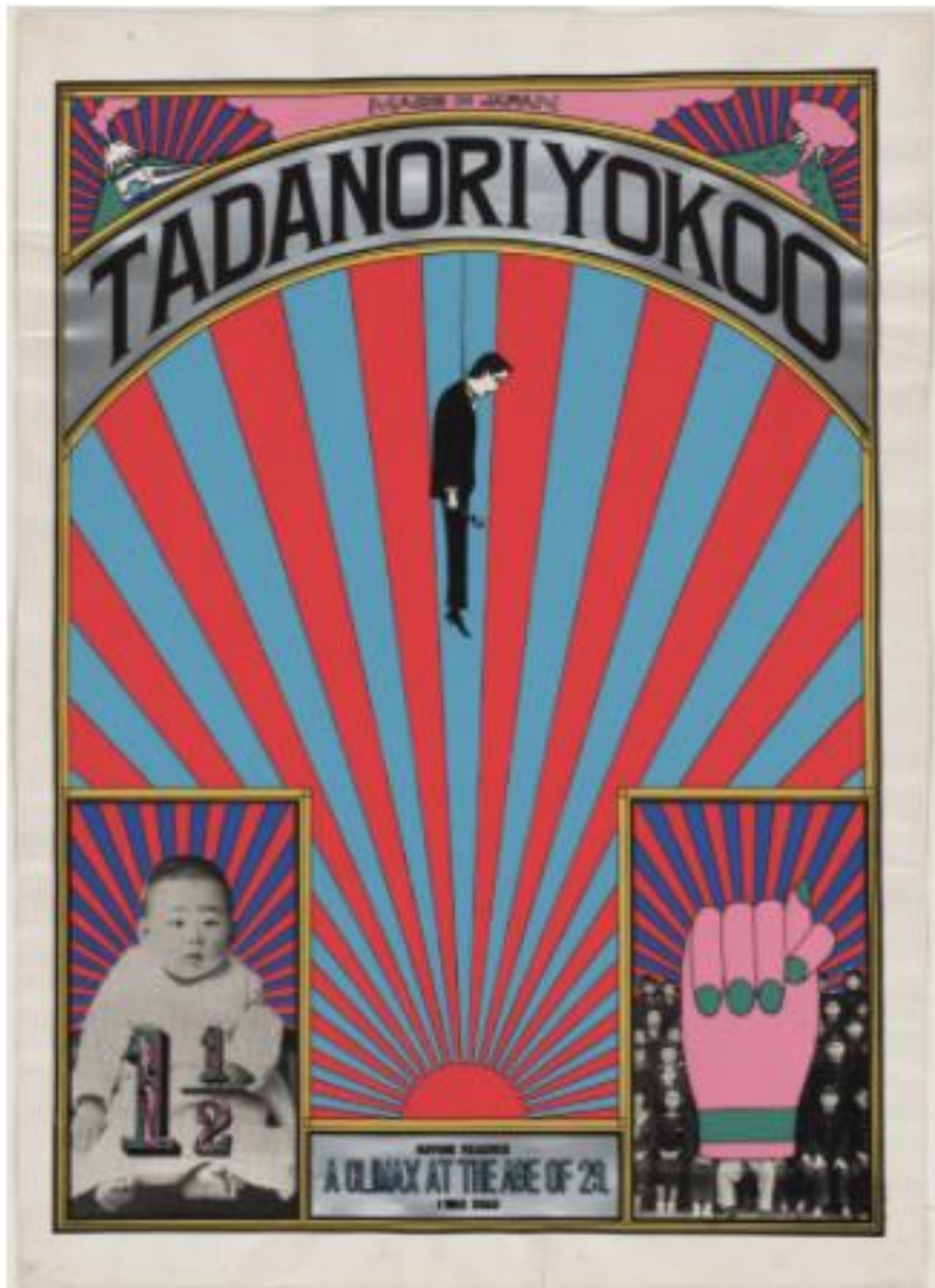


Рис. 61. Таданори Ё.

Сделано в Японии, Таданори Ёкоо, Достигнув кульминации в возрасте 29 лет, я был мертв. 1965 г.



Рис. 62. Таданори Ё.

Город и дизайн, Чудеса жизни на Земле, Исаму Курита. 1966 г.



Рис. 63. Нагаи К.

Клетка. 1966 г.

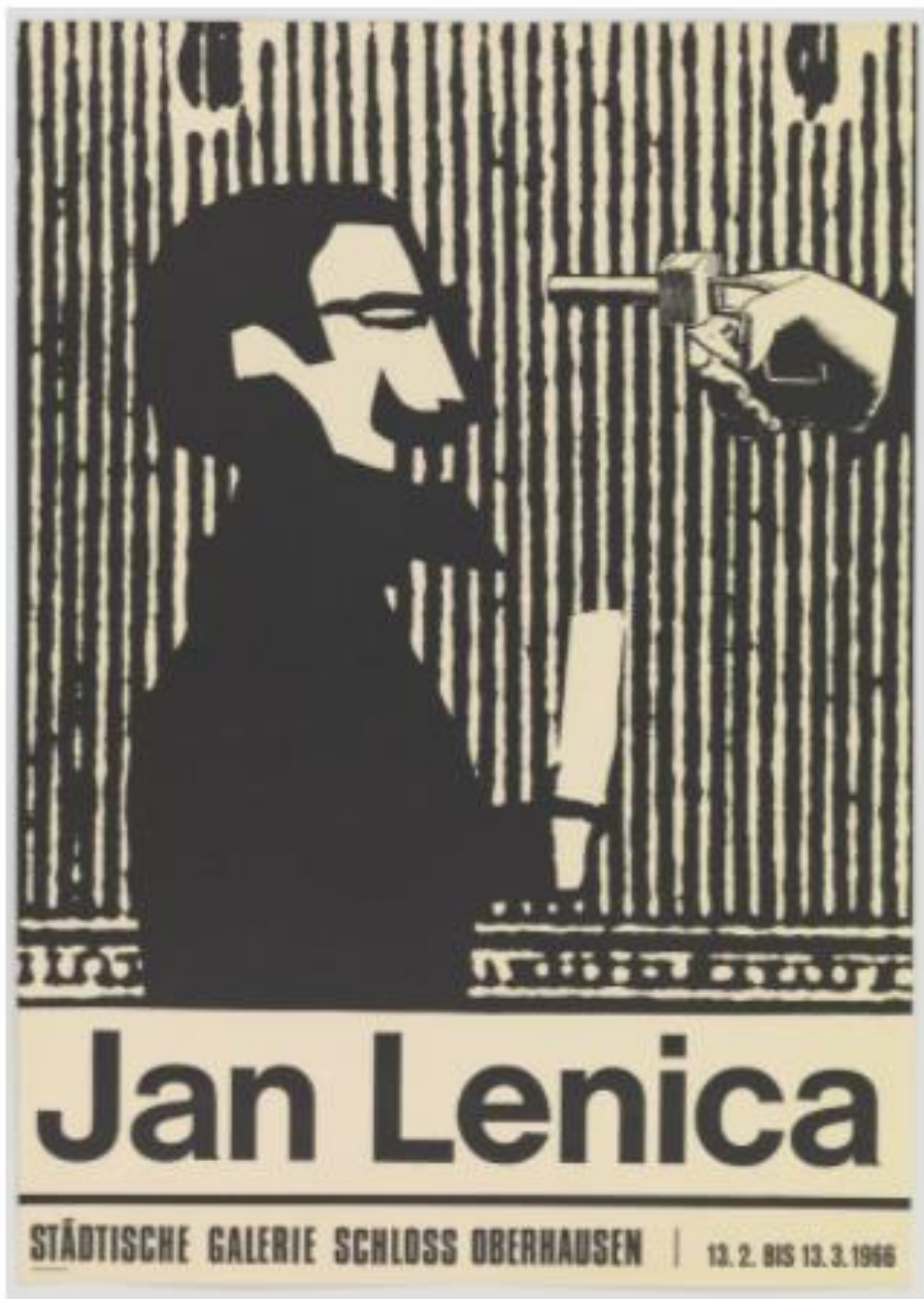


Рис. 64. Леница Я.

Ян Леница (Плакат для выставки работ художника). 1966 г.



Рис. 65. Лихтенштейн Р.

Ревери от 11 представителей Поп-арта, версия II, 1965, опубликовано. 1966 г.



Рис. 66. Индиана Р.

Любовь, Индиана. Стэйбл Мэй 66. 1966 г.



Рис. 67. Лихтенштейн Р.

Плакат современного искусства. 1967 г.



Рис. 68. Уорхол Э.

Без названия, от Мэрилин Монро. 1967 г.



Рис. 69. Стелла Ф.

Фестиваль Линкольн Центра '67. 1967 г.



Рис. 70. Байер Г.

50 лет Баухаусу (Каталог и плакат). 1968/1969 г.



Рис. 71. Леница Я.

Адам 2 (плакат для фильма). 1968 г.



Рис. 72. Тейлор Ч.

50 лет Баухаусу, международная выставка (плаката). 1969 г.



Рис. 74. Джадд Д.

Без названия. (6-L) 1961–69 г.



Рис. 75. Сато К.

Агамемнон. 1972 г.



Рис. 76. Сато К.

Сакурахимэ Адзума Бунсё. 1976 г.



Рис. 78. Вайнгат В.

Кунстхалле Базель Арт Кредит 76-77. 1977 г.

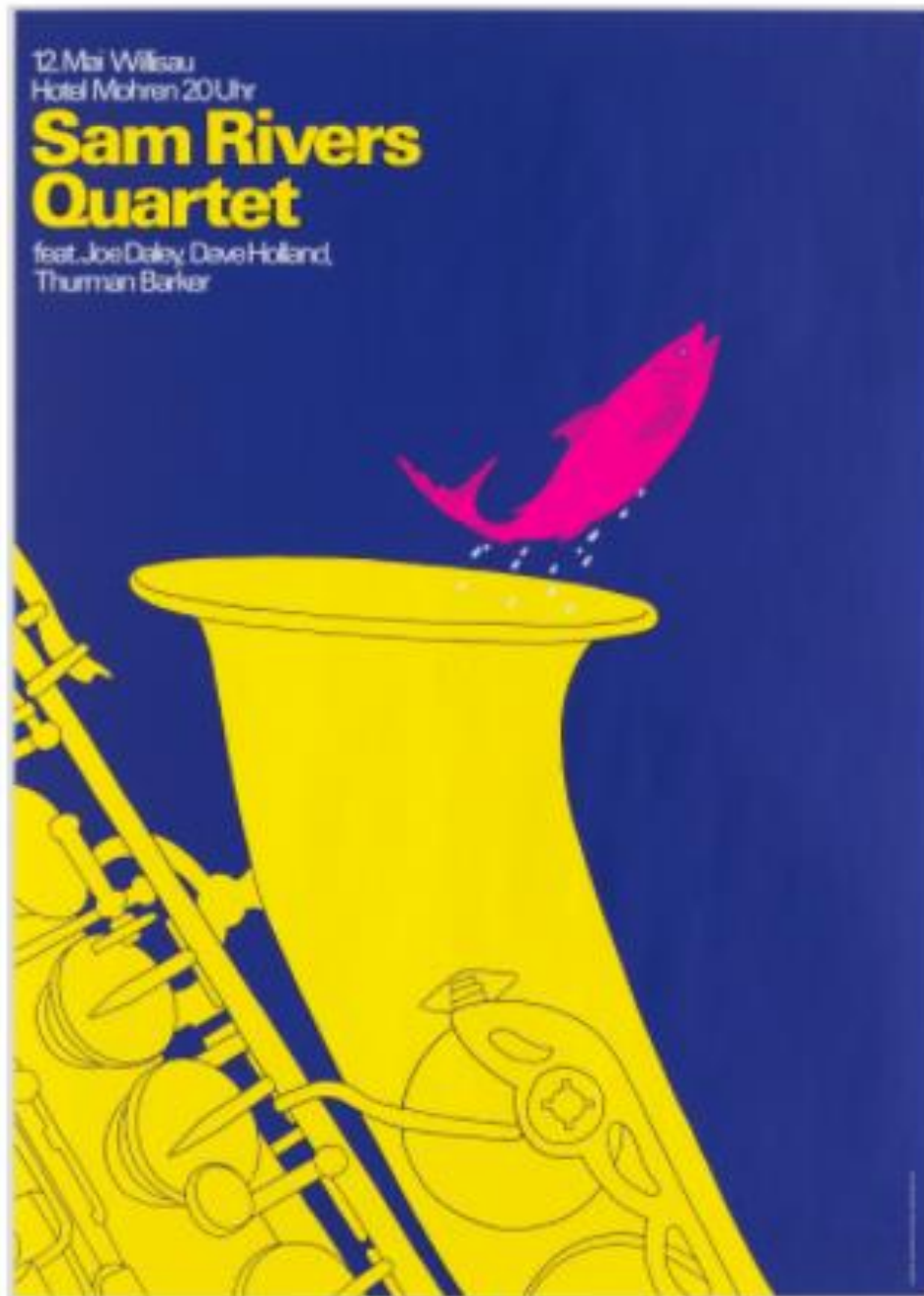


Рис. 79. Трокслер Н.

Квартет Сэма Риверса. 1979 г.



Рис. 80. Трокслер Н.

Секстет Маккоя Тайнера. 1980 г.



Рис. 81. Вайнгарт В.

Дидакта Евродидак. 1980-81 г.



Рис. 82. Танака И.
Нихон-буйё. 1981 г.

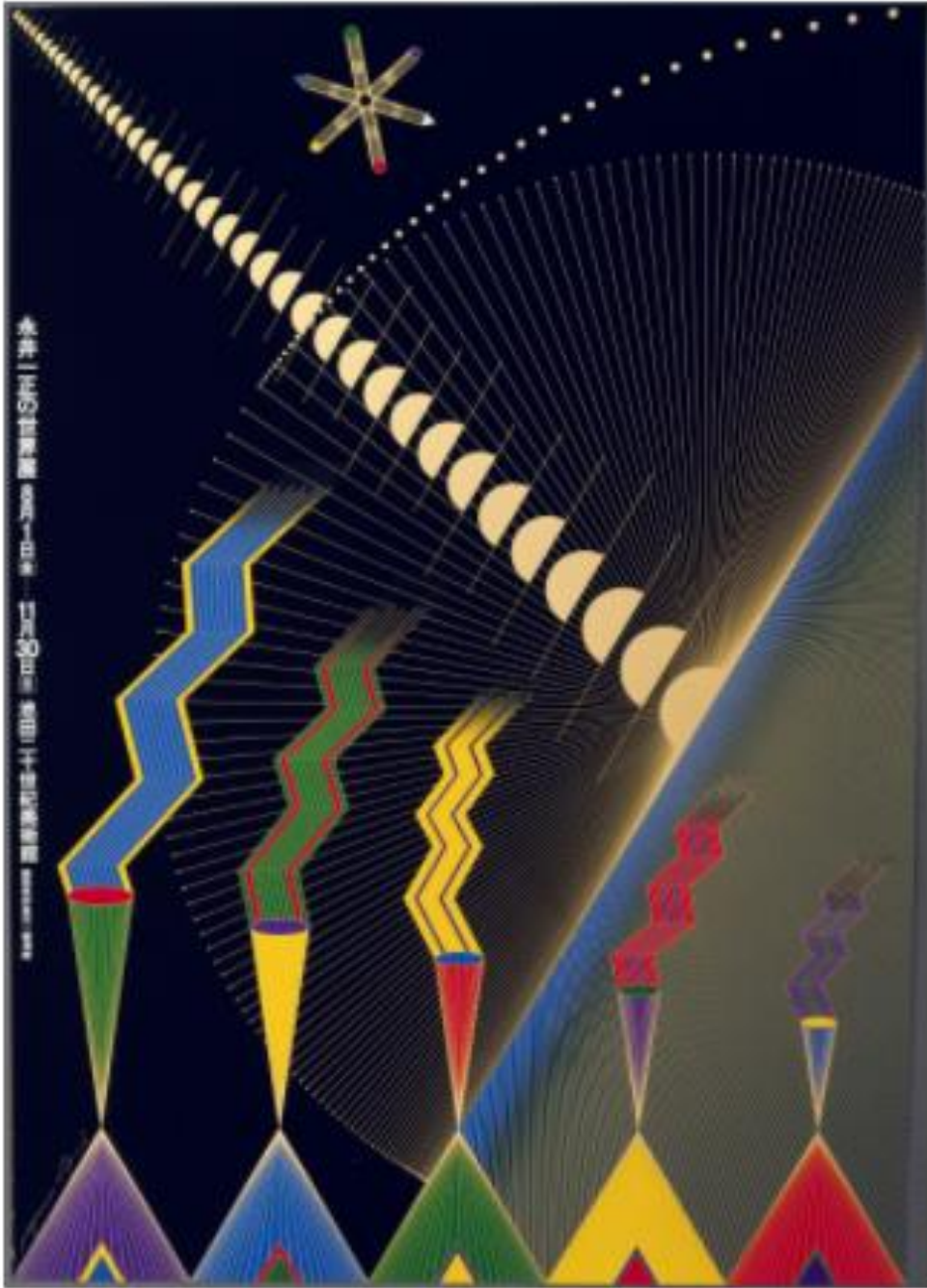


Рис. 83. Нагаи К.

Плакат для журнала TENRI. 1981 г.



Рис. 84. Эрлих Ф., Тисси Р.

Дизайн из Нидерландов – посуда для повседневного использования – музей декоративного искусства Цюриха. 1982 г.

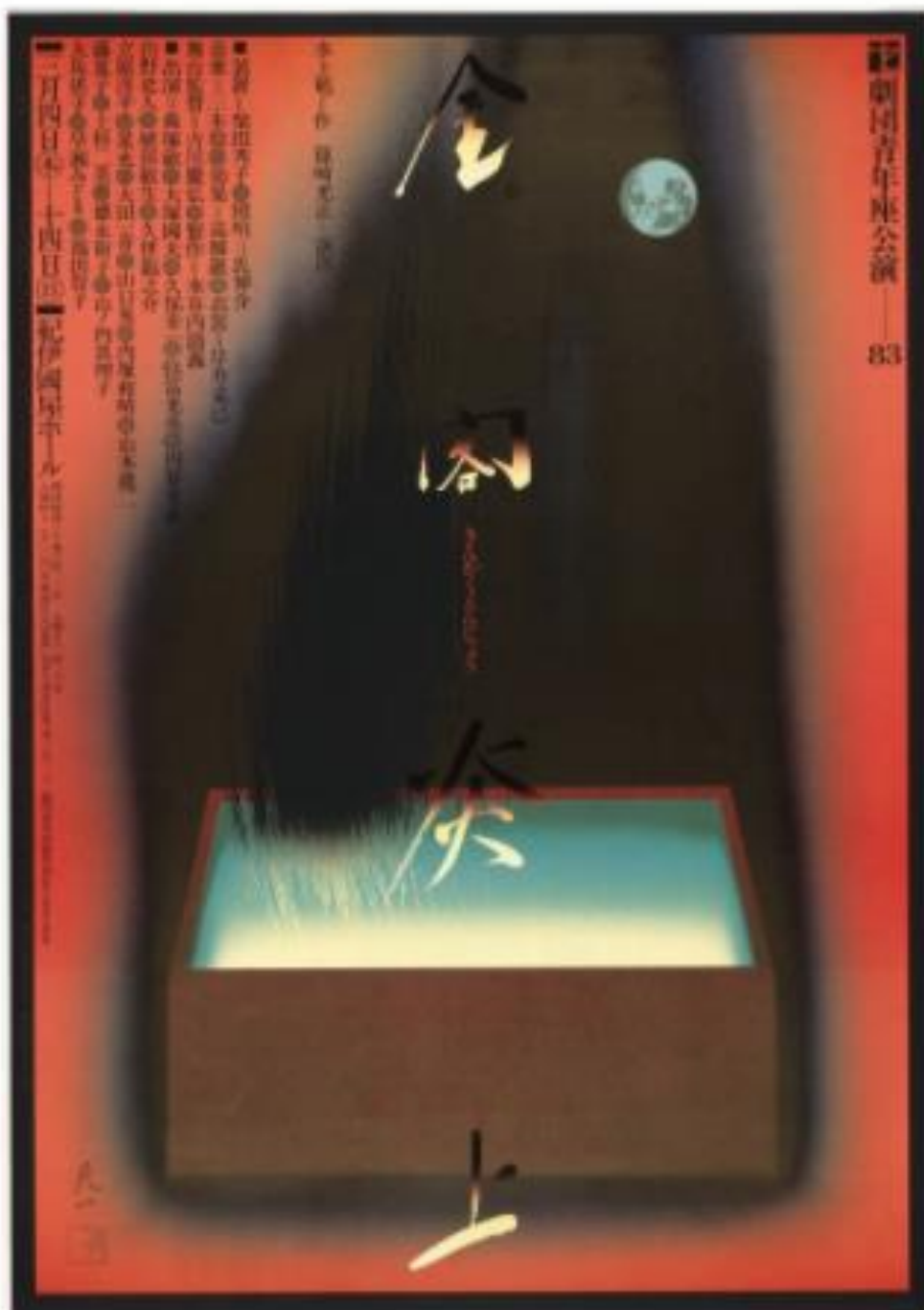


Рис. 85. Сато К.
Кинкаку Энджо. 1983 г.



Рис. 86. Вайнгарт В.

Швейцарский плакат. 1984 г.

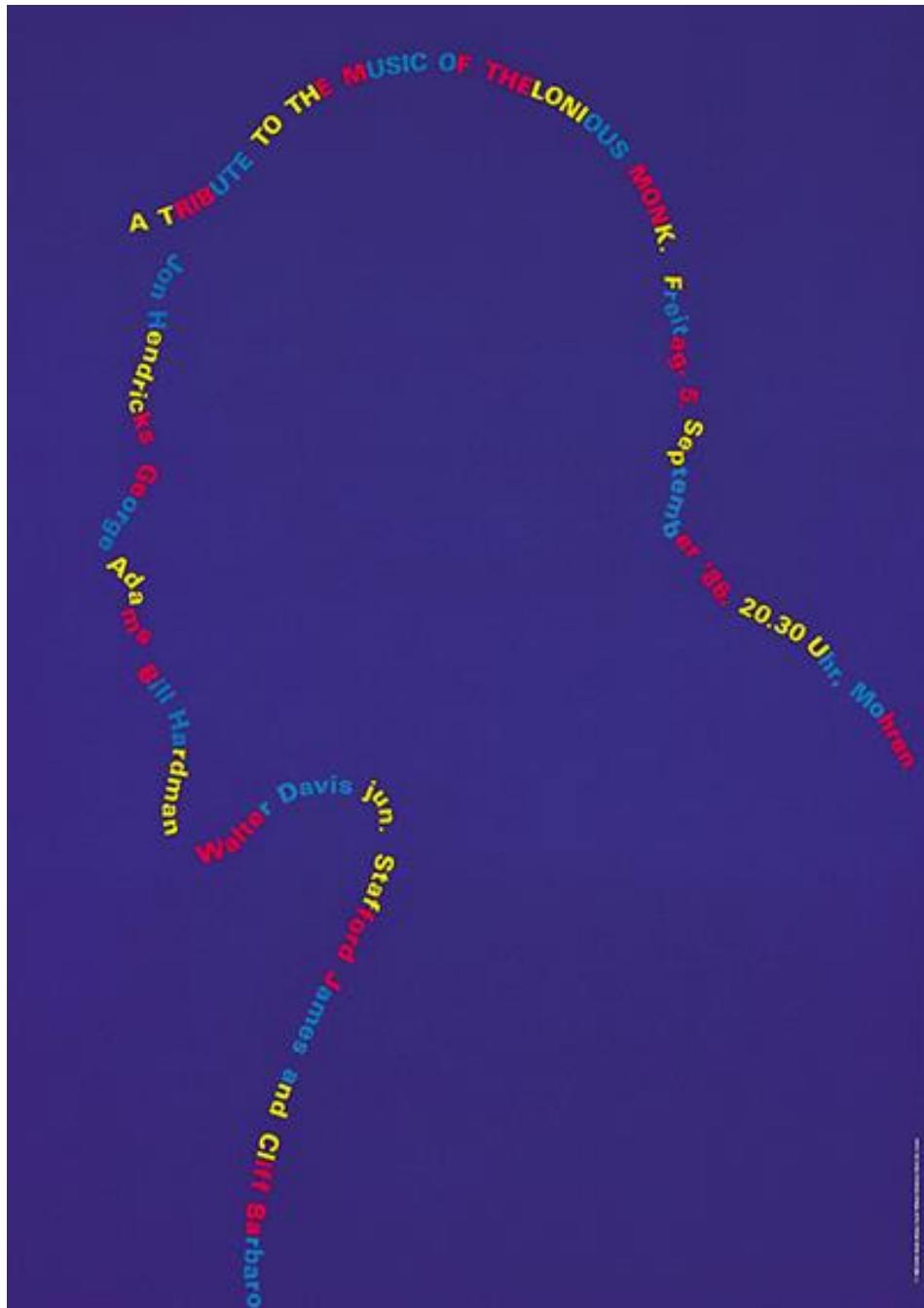


Рис. 87. Трокслер Н.

Дань уважения музыке Телониуса Монка. 1986 г.



Рис. 88. Трокслер Н.

Группа Боба Стюарта. 1987 г.



Рис. 89. Эрлих Ф., Тисси Р.

Международный джазовый фестиваль. 1987 г.

The image
part with
relationship
ID: 61610
was not
found in the
file.

The image
part with
relationship
ID: 61610
was not
found in the
file.

The image
part with
relationship
ID: 61610
was not
found in the
file.

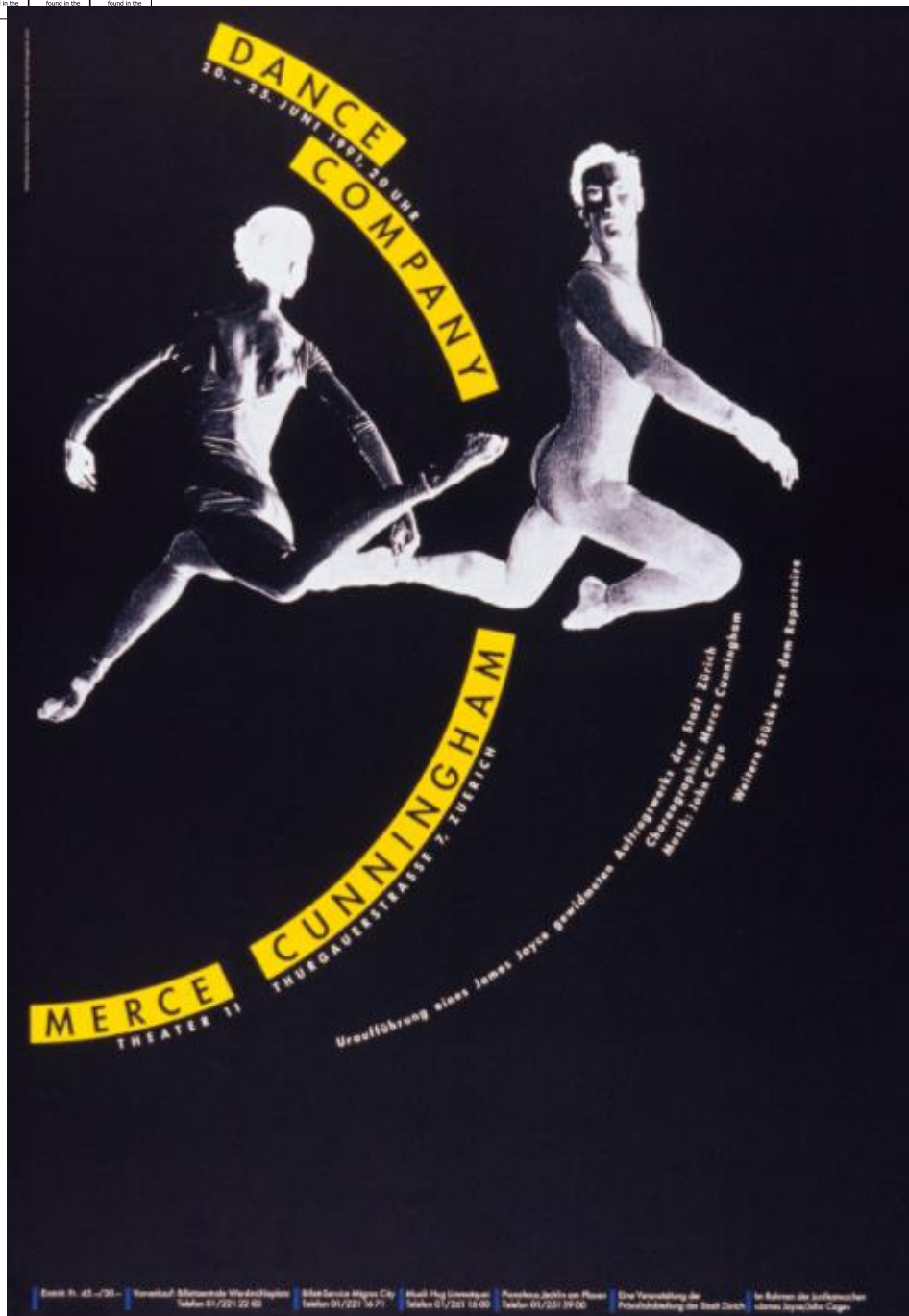


Рис. 90. Гисси Р.

Танцевальная компания Мерса Каннингема. Плакат. 1991 г.

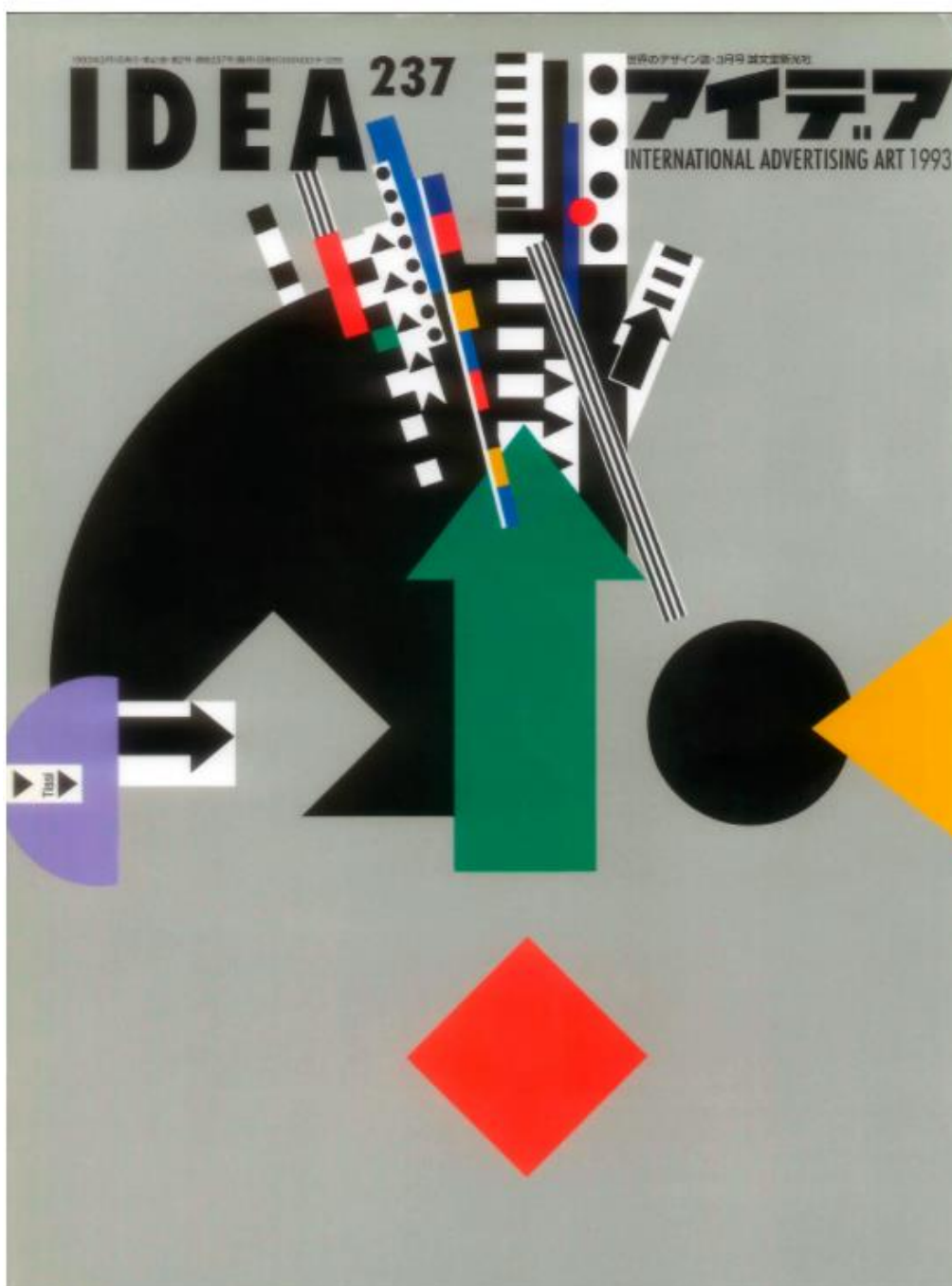


Рис. 91. Тисси Р.

Обложка для японского журнала о дизайне «ИДЕЯ». 1992 г.



Рис. 92. Трокслер Н.
Мертвые деревья. 1992 г.



Рис. 93. Тисси Р.

Плакат Международного музыкального фестиваля в Люцерне. 1994 г.



Рис. 94. Тисси Р.

Выставочный плакат О&Т в галерее Ginza Graphic Gallery в Токио. 1998 г.