

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 образцы<sup>1</sup>, так и примеры, сформировавшиеся в Китае<sup>2</sup>. 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 России<sup>3</sup>, так и в Китае<sup>4, 5, 6</sup>.

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).

---

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

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

<sup>5</sup> 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.]

<sup>6</sup> 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.]

Традиционная система, в том числе – система, связанная с использованием глиняной игрушки, является важной частью современной культуры<sup>7</sup>. В практической и 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 игрушки<sup>8</sup>. 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 века<sup>9</sup> и основные направления его развития<sup>10</sup>. Этот вектор исследования

---

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

<sup>8</sup> Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

<sup>9</sup> Heller S. Graphic Design History. New York: Allworth Press, 2007.

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

позволяет сформировать представление о развитии основных школ<sup>11</sup> и принципов графического дизайна на протяжении XX столетия<sup>12, 13</sup>.

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

---

<sup>11</sup> 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.]

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

<sup>13</sup> 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.]

**Предмет исследования.** Предметом исследования данной работы является традиционная глиняная игрушка и ее возможности как основы современного графического материала<sup>14</sup>.

**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 Китае<sup>15</sup>. 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 исследований<sup>16</sup>. 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

---

<sup>14</sup> 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.]

<sup>15</sup> 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.]

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

является материалом как локальных<sup>17</sup>, так и всеобъемлющих<sup>18</sup> систематических исследований<sup>19</sup>. Народная глиняная игрушка становилась как материалом специальных исследовательских публикаций<sup>20</sup>, так и предметом масштабных выставок.

**Новизна исследования.** Опираясь на масштабный актуальный материал, данная работа рассматривает глиняную игрушку не только как исторический или этнографический<sup>21</sup>, но и как художественный материал<sup>22</sup>. 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.

**Описание проекта.** Проект состоит из двух составляющих – практической и теоретической части. Теоретическая часть посвящена двум основным направлениям. Первое –

---

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

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

<sup>19</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

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

<sup>21</sup> 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.]

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

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 явлениями 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 века<sup>23</sup>. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые появились в начале XX века<sup>24</sup>. Наиболее важным явлениями в этом процессе представляются такие явления как Конструктивизм и Bauhaus<sup>25</sup>. Исследователи обращают внимание, что именно методы Конструктивизма и Bauhaus оказали принципиальное воздействие<sup>26</sup> на формирование современного компьютерного дизайна и, в частности, принципов системы Flat Design<sup>27</sup>.

---

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

<sup>24</sup> 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.]

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

<sup>26</sup> 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.]

<sup>27</sup> 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 столетия. Попытка применить принципы новых конструктивистских решений в графическом дизайне является одной из основ советской графики в 1920-1930-е годы<sup>28</sup>. 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 идеи<sup>29</sup>. В работе над объектами и графикой художники Bauhaus использовали принципы новой графики (в частности, принципы графики, обозначенные Конструктивизмом<sup>30</sup>) и принципы нового стиля, который активно развивался в дизайне и архитектуре<sup>31</sup>.

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.

---

<sup>28</sup> Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

<sup>29</sup> Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

<sup>30</sup> 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].

Цзиндэжэньский институт керамики, 2014.]

<sup>31</sup> 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.]

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 актуальность в современном графическом (компьютерном) дизайне<sup>32</sup>. В частности, концепции графики, обозначенные Bauhaus, активно используются в системе Flat Design<sup>33</sup>.

Основной графической программой середины XX века можно считать так называемый интернациональный типографический стиль<sup>34</sup> и швейцарскую типографику<sup>35</sup>. Именно эти направления стали основными векторами развития графики середины XX века. Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были сформированы еще в первой половине XX века<sup>36</sup>. Формирование Швейцарской школы графики шло на протяжении всей первой половины XX столетия. Идеи Новой типографики, связанные с упрощением шрифтов,

---

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.

изменением макета и появлением системы модулей и модульной сетки были продолжены в середине XX века<sup>37</sup>.

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»<sup>38</sup>. Основные принципы Швейцарской школы сформировались в 1950-е – 1960-е годы. Его отличительными чертами, унаследованными от Новой типографики,<sup>39</sup> можно назвать использование модульной сетки, появление ассиметричных макетов, применение шрифтов без засечек<sup>40</sup>. 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 элементы.

Принципы, сформировавшиеся в рамках Новой типографики и Швейцарского стиля, использовала Японская школа графического дизайна<sup>41</sup>. Период 1960-х – 1970-х годов – это время появления в Японии заметной школы графического дизайна, которая была

---

<sup>37</sup> 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.]

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

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

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

<sup>41</sup> 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.]

представлена такими именами как Рючи Ямасиро, Юсаку Камекура, Икко Танака, Коичи Сато и другие мастера<sup>42</sup>.

Одна из ключевых особенностей Японской школы – соединение интернационального и традиционного дизайна<sup>43</sup>. 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 дизайна<sup>44</sup>.

Графический дизайн второй половины XX века стал отражением тех изменений, которые происходили в культуре этого периода. Важным художественным принципом рубежа XX – начала XXI веков стал Постмодернизм<sup>45</sup>. С идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне<sup>46</sup>.

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 шрифтом<sup>47</sup>. Его

---

<sup>42</sup> 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

<sup>43</sup> 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.]

<sup>44</sup> 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

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

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

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

расположение на странице стало носить рваный и хаотичный характер. Новая волна, основанная на принципах Постмодерна<sup>48</sup>, 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 Design<sup>49</sup>.

**Вторая глава** посвящена специфике развития традиции глиняной игрушки в России<sup>50</sup>. Глиняные игрушки являются одним из важных археологических памятников<sup>51</sup>. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры<sup>52</sup>. Происхождение глиняной игрушки соотносят с возникновением и распространением гончарного производства<sup>53</sup>. 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.

---

<sup>48</sup> 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 Цзифан, Лян Яньчэн. Диалог: развитие постмодернизма и направление современной культуры[J]. Обзор искусства Шанхая, 2016(05):33-36.]

<sup>49</sup> 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/

<sup>50</sup> 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.]

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

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

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

Ранние образцы русской традиционной глиняной игрушки относятся к эпохе бронзы. Глиняная игрушка является важной частью народной культуры и важной частью индустрии производства предметов из глины<sup>54</sup>. Игрушки обнаруживают при археологических исследованиях таких городов, как Новгород, Москва, Рязань<sup>55</sup>. 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 магии<sup>56</sup>. 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 веков<sup>57</sup>. Эти образы, темы и формы крайне затруднительно структурировать хронологически<sup>58</sup> – сюжеты и их решения практически не менялись и сохраняли свою устойчивость на протяжении столетий<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> 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.]

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

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

<sup>57</sup> 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.]

<sup>58</sup> Greenhalgh P. Ceramic, Art and Civilisation. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

<sup>59</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

Крайне сложно выстроить хронологическую последовательность развития глиняной игрушки<sup>60</sup>. 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 школы<sup>61</sup>.

**Третья глава** посвящена развитию и основным школам глиняной игрушки в Китае<sup>62</sup>. 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 игрой<sup>63</sup>.

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 армия»<sup>64</sup>. «Армию из глины» невозможно рассматривать как игру или игрушку – она

---

<sup>60</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

<sup>61</sup> 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.]

<sup>62</sup> 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.]

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

<sup>64</sup> Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007.

создавалась и использовалась для других целей. Тем не менее, «Терракотовая армия» является одним из наиболее известных памятников, выполненных из глины<sup>65</sup>.

«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 мире<sup>66</sup>.

Искусство создания глиняных фигур получило свое продолжение и в эпоху Тан (618—907)<sup>67</sup>. 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 смерти<sup>68</sup>. 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.

---

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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.]

<sup>67</sup> 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.]

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

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних эпох и династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)<sup>69</sup> и Мин (1368—1644). В этот период фигурки создавались, в основном, из белого фарфора (фарфор Blanc de Chine или фарфор Дэхуа)<sup>70</sup>. 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 пределами<sup>71</sup>. В частности, белый фарфор Дэхуа активно экспортировался в Европу. Считается, что его могли копировать мастера из Мейсена, одного из главных европейских центров производства фарфора<sup>72</sup>.

В Китае сохранилась и продолжает свое развитие традиционная глиняная скульптура (в некоторых случаях – глиняная игрушка), традиция которой дошла до наших дней и продолжает развиваться<sup>73</sup>. Здесь важно отметить связь современной традиционной игрушки с историческим наследием Китая<sup>74</sup>. 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.

---

<sup>69</sup> 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.

<sup>70</sup> Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon, 1989.

<sup>71</sup> Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991.

<sup>72</sup> 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.]

<sup>73</sup> 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.]

<sup>74</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

В четвертой главе представлено описание графической части проекта.

## 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 века<sup>75</sup>. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые возникают в начале XX века<sup>76</sup>. Наиболее важным явлениями в этом процессе представляются такие направления и школы как Конструктивизм и Bauhaus<sup>77,78</sup>. Исследователи обращают внимание, что именно методы Конструктивизма и Bauhaus оказали принципиальное

---

<sup>75</sup> Васильева Е. Современные проблемы дизайна. Электронный курс в системе Blackboard.

<https://bb.spbu.ru/>

<sup>76</sup> 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.]

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

<sup>78</sup> 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].

Цзиндэжэньский институт керамики, 2014.]

воздействие на формирование современного компьютерного дизайна и, в частности, принципов системы Flat Design<sup>79</sup>.

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 года<sup>80</sup>. Тогда Малевичем были сформированы основные принципы Супрематизма, которые можно рассматривать как основу Конструктивизма<sup>81</sup>.

Термин «Конструктивизм», как полагают, впервые был предложен архитектором Алексеем Ганом в одноименной книге, изданной в 1922 году<sup>82</sup>. Термин «Конструктивизм» относят, прежде всего, к архитектуре, связывая конструктивизм с появлением новых форм<sup>83</sup>. 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 графики<sup>84</sup>.

Попытка применить принципы новых конструктивистских решений в графическом дизайне является одной из основ советской графики в 1920-1930-е годы<sup>85</sup>. Принято считать, что принципы Конструктивизма были использованы в советском кино-плакате, а также в

---

<sup>79</sup> 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.

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

<sup>81</sup> 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.]

<sup>82</sup> Ган А. Конструктивизм. М.: Искусство, 1922.

<sup>83</sup> Lodder C. Russian Constructivism. Yale University Press; Reprint edition. 1985.

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

<sup>85</sup> Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

плакатах Рекламконструкторов. Конструктивистские принципы были представлены в плакатах братьев Стенбергов, Густава Клуциса и других мастеров<sup>86</sup>.

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 блоки, геометрическая графика новой верстки во многом опирались на те методы, которые были обозначены и поддержаны конструктивистами<sup>87</sup>.

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 Bauhaus<sup>88</sup>. 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 дизайн<sup>89</sup>. Bauhaus ставил перед собой цель объединить принципы массового производства и новые художественные идеи<sup>90</sup>. В работе над объектами и графикой художники Bauhaus

---

<sup>86</sup> 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.]

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

<sup>88</sup> Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

<sup>89</sup> 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 Тьечжун. Обзор развития Баухауса и его влияния на китайское образование в области дизайна[J]. Успех (Образование), 2008(08):208. 21.]

<sup>90</sup> Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

использовали принципы новой графики (в частности, принципы графики, обозначенные Конструктивизмом) и принципы нового стиля, который активно развивался в дизайне и архитектуре<sup>91</sup>.

Изначально, в 1919 году, школа Bauhaus была открыта в Веймаре<sup>92</sup>. 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 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 двойственным<sup>93</sup>. 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

---

<sup>91</sup> 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].

Цзиндэжэньский институт керамики, 2014.]

<sup>92</sup> Droste M., Gossel P. Bauhaus. N.Y.: Taschen, 2005.

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

полиграфии, печати и гравюры. Кроме того, он вел курсы, связанные с типографикой, полиграфией и фотографией.<sup>94</sup>

Важным моментом, связанным с развитием графики в Bauhaus, стало приглашение для работы в школе известного фотографа, дизайнера и графика Ласло Мохой-Надь<sup>95</sup>. Творческий метод Мохой-Надь 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 фотографии<sup>96</sup>.

Кроме того, Ласло Мохой-Надь был тесно связан с полиграфическими и выставочными проектами Bauhaus<sup>97</sup>. Благодаря его участию в 1925 году была опубликована книга «Живопись. Фотография. Фильм», которая стала важным этапом в развитии новых художественных методов и новых визуальных средств<sup>98</sup>. 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 века<sup>99</sup>. Под влиянием тех принципов,

---

<sup>94</sup> 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.]

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

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

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

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

<sup>99</sup> 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.]

которые были сформированы в Bauhaus, сложились многие направления в графическом дизайне<sup>100</sup>. 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 Design<sup>101</sup>.

## **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 стиль<sup>102</sup> и швейцарскую типографику<sup>103</sup>. Именно эти направления стали основными векторами развития графики

---

<sup>100</sup> 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.]

<sup>101</sup> 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.

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

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

середины XX века, определив развитие таких графических форм как Нью-Йоркская школа графики и Японская школа графического дизайна<sup>104, 105</sup>.

Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были заложены еще в первой половине XX века<sup>106</sup>. 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 типографики<sup>107</sup>. Швейцарскую школу графического дизайна традиционно принято связывать с программой и развитием европейского модернизма<sup>108</sup>.

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»<sup>109</sup>. Книга была опубликована в 1981 году.

---

<sup>104</sup> 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.]

<sup>105</sup> 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.]

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

<sup>107</sup> 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.

<sup>108</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

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

Предложенная им система модульных сеток подразумевала, что страница верстки может быть разделена на несколько устойчивых секторов, которые могут быть заполнены 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,<sup>110</sup> можно назвать использование модульной сетки, появление ассиметричных макетов, использование шрифтов без засечек<sup>111</sup>. 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 элементы<sup>112</sup>.

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 решениям<sup>113</sup>. Помимо Йозефа Мюллер-Брокмана к Швейцарской школе принято относить таких мастеров как Армина Хофманна, Эмиля Рудера, Макса Билла и других.

---

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

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

<sup>112</sup> 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.]

<sup>113</sup> Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

Швейцарский стиль получил широкое распространение в графическом дизайне 1960-х – 1970-х годов<sup>114</sup>. Отчасти это поддержало название Интернациональный типографический стиль. Одним из направлений, где были последовательно реализованы принципы Швейцарского стиля, стала Японская школа дизайна<sup>115</sup>.

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 мастера<sup>116</sup>.

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 дизайна<sup>117</sup>.

Интернациональный типографический стиль стал основой для развития многих принципов современного дизайна<sup>118</sup>. Система Интернационального стиля, поддержанная в рамках таких направлений как Швейцарский стиль и Японский дизайн, оказала

---

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

<sup>115</sup> 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.]

<sup>116</sup> 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

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> 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.]

принципиальное влияние на развитие современной графики<sup>119, 120</sup>. В частности, многие концепции современного компьютерного и плакатного дизайна были сформированы в соответствии с принципами Интернационального типографического стиля<sup>121</sup>.

### 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 Постмодернизм<sup>122</sup>. Его принципы были определены еще в 1960-е годы. В 1980-е – 1990-е годы приемы Постмодернизма стали основой художественной практики во многих областях искусства<sup>123</sup>. В частности, с идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне<sup>124, 125</sup>.

---

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

<sup>120</sup> 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.]

<sup>121</sup> 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.

<sup>122</sup> Meggs P., Purvis A. Meggs' History of Graphic Design. London: Wiley, 2016.

<sup>123</sup> 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.]

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

<sup>125</sup> 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 Цзифан, Лян Яньчэн. Диалог: развитие постмодернизма и направление современной культуры[J]. Обзор искусства Шанхая, 2016(05):33-36.]

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 годов<sup>126</sup>. Графика Новой волны также была связана с теориями языка: одна из идей Новой волны – определить границы читаемости текста<sup>127</sup>.

Особенность Новой волны – это эксперименты с текстом и шрифтом<sup>128</sup>. 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 нарушили принципы строгости и минимализма, установленные в классическом Швейцарском дизайне<sup>129</sup>.

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 энергии<sup>130</sup>.

---

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

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

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

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

<sup>130</sup> 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.]

Появление и развития принципов Новой волны связано с именем швейцарского дизайнера Вольфганга Вайнгарта<sup>131</sup>. Ему приписывают разработку базовых принципов Новой волны на базе Школы дизайна в Базеле<sup>132</sup>. 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 стиля<sup>133</sup>. Сам Вайнгарт при этом неоднократно говорил о том, что он использовал Швейцарскую типографику в качестве отправной точки<sup>134</sup>.

Особое направление Новой волны сформировалось в США<sup>135</sup>. 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.

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 Design<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> Weingart W. Typography. Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

<sup>132</sup> Eskilson S. Graphic Design. A New History. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

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

<sup>134</sup> Weingart W. Typography. Baden, Lars Muller Publishers, 2000.

<sup>135</sup> 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.]

<sup>136</sup> 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 памятников<sup>137</sup>. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят еще к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры<sup>138, 139</sup>. Глиняные игрушки

---

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

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

<sup>139</sup> 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

хорошо известны как археологический материал и, как полагают, являются одной из наиболее древних форм индустрии игрушек<sup>140</sup>. Предполагают, что глина была одним из наиболее ранних материалов, из которых изготавливали игрушки<sup>141</sup>.

Происхождение глиняной игрушки соотносят с возникновением и распространением гончарного производства<sup>142</sup>. 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 традицию<sup>143</sup>. Этот феномен характерен и для других форм традиционной культуры<sup>144</sup>.

---

антропологии искусства: изучение истории китайской керамики в качестве примера [J].  
Этническое искусство, 2013(03):50-62.]

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

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

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

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

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

Полагают, что ранние образцы русской традиционной глиняной игрушки относятся к эпохе бронзы<sup>145</sup>. Глиняная игрушка является важной частью народной культуры и важной частью индустрии производства предметов из глины<sup>146</sup>. Игрушки обнаруживают при археологических исследованиях таких городов, как Новгород, Москва, Рязань<sup>147</sup>. Наиболее ранние глиняные игрушки современного типа относят к периоду XIV – XVвв. Например, такой вид как Старооскольская игрушка, известен с XV века<sup>148</sup>.

На основании имеющихся на сегодняшний момент материалов не всегда просто понять, бытовое назначение тех или иных глиняных предметов<sup>149</sup>. Не всегда понятно, являлись ли обнаруженные в результате археологических исследований предметы игрушками, или их использовали как ритуальные и религиозные предметы<sup>150</sup>. Предполагают, что древние фигурки из глины, которые сегодня мы воспринимаем как игрушки, могли быть предметами

---

<sup>145</sup> 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.]

<sup>146</sup> 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.]

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

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

<sup>149</sup> 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.]

<sup>150</sup> 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.

магии<sup>151</sup>. Эта традиция зафиксирована и в русском фольклоре: образ магических фигурок и кукол присутствует во многих народных сказках и обрядах<sup>152</sup>.

Глиняная игрушка несет в себе отголоски древних языческих верований – в ней заложены представления о силах природы<sup>153</sup>. 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 магией<sup>154</sup>. Древние мастера использовали образы, связанные с вечным возрождением природы, вечной жизнью, удачей, плодородием и счастьем. Эти изображения и формы повторяются до сих пор, сохраняя свою устойчивость, – в этом проявляется сила традиции<sup>155</sup>.

Глиняные игрушки демонстрируют глубокую связь с традиционной культурой и земледельческой традицией<sup>156</sup>. 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 изображения<sup>157</sup>. И сами фигуры, и украшающий их орнамент

---

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

<sup>152</sup> 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.]

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

<sup>154</sup> Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987.

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

<sup>156</sup> 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.]

<sup>157</sup> Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978.

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 игрушке<sup>158</sup>.

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 веков<sup>159</sup>. Эти образы, темы и формы крайне затруднительно структурировать хронологически<sup>160</sup> – сюжеты и их решения практически не менялись и сохраняли свою устойчивость на протяжении столетий<sup>161</sup>. Крайне сложно выстроить хронологическую последовательность развития глиняной игрушки<sup>162</sup>. 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 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 области<sup>163</sup>. Появление и развитие Абашевской игрушки связано

---

<sup>158</sup> 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.

<sup>159</sup> 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.]

<sup>160</sup> Greenhalgh P. Ceramic, Art and Civilisation. London: Bloomsbury Visual Arts, 2021.

<sup>161</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

<sup>162</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

<sup>163</sup> Дайн Г. Русская народная игрушка. М.: Лёгкая промышленность, 1981.

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 Средневековья<sup>164</sup>.

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 творчества<sup>165166</sup>.

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 удлиненной изящной шеей. Изображение животных носит традиционный характер и связано с древней традицией представления животных как антропоморфных существ<sup>167</sup>. Свообразие Абашевской игрушки подчеркивают характерные детали: многорусные рога на головах у животных, пышные бороды и завитые челки.

---

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

<sup>165</sup> Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М.: Наука, 1983.

<sup>166</sup> 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.]

<sup>167</sup> 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.

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 покрашенными – это создавало специфический контрастный эффект<sup>168</sup>.

При производстве Абашевской игрушки до сих пор сохраняются традиционные методы создания глиняных фигур<sup>169</sup>. 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<sup>170, 171</sup>.

**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 века<sup>172</sup>. В этот день люди устраивали шуточные бои, устраивали ярмарки, готовили угощение и свистели в свистульки.

Игрушки-свистульки для этого праздника изготавливались заранее. Фигурки изображали животных и людей. Помимо фигурок животных, в Дымковской игрушке были

---

<sup>168</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

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

<sup>170</sup> Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Москва - Ленинград: АН СССР, 1936.

<sup>171</sup> 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.]

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

распространены изображения человека – фигурки мужчин и женщин. Женские образы обладают глубокой основой в рамках традиционной культуры<sup>173</sup>.

Традиционно, весь процесс создания выполнялся одним человеком – мастер создавал игрушку от начала до конца<sup>174</sup>. 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 изделий<sup>175</sup>.

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 градусов<sup>176</sup>.

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,

---

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

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

<sup>175</sup> 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.]

<sup>176</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

сюжеты и орнаментальную основу дымковской игрушки можно считать одним из наиболее узнаваемых национальных символов. В частности, мотивы Дымковской игрушки были использованы в качестве графического элемента 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 области<sup>177</sup>. 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 значения<sup>178</sup>. Полагают, что их создавали для развлечения и собственного удовольствия, а не для заработка<sup>179</sup>.

Каргопольская игрушка, как и каргопольское гончарное производство в целом, использовало специальную технику. После обжига еще раскаленное изделие погружали в густой мучной раствор<sup>180</sup>. Пригоревшая мука оставляла на поверхности глины специфический темный узор. Полагают, что речь может идти об очень старинной технике, которая использовалась в глиняных производствах<sup>181</sup>. Некоторые из предметов (как посуда, так и

---

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

<sup>178</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

<sup>179</sup> 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.]

<sup>180</sup> Дурасов Г. Каргопольская глиняная игрушка. Ленинград: Художник РСФСР: 1986.

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

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 Абдулаевой<sup>182</sup>. Созданные ими работы носят 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 животных<sup>183</sup>. Один из самых распространенных образов – человек-пес<sup>184</sup> или человек-конь – древнейшие образы индо-европейской мифологии<sup>185</sup>. 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

---

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

<sup>183</sup> 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.

<sup>184</sup> Green T. Concepts of Arthur. Stroud, Gloucestershire: Tempus, 2007.

<sup>185</sup> 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.]

головами или конь, обладающий антропоморфными чертами<sup>186</sup>. Еще одним персонажем Каргопольской игрушки была птица Сирин – райская птица с головой девы<sup>187</sup>.

**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 веком<sup>188</sup>. 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.

В некоторых случаях полагают, что развитие романовского промысла связано с развитиями курортов в Липецке. Романовская игрушка становится одним из важных сувениров, ее активно покупают<sup>189</sup>. 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.

---

<sup>186</sup> 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.

<sup>187</sup> Дурасов Г. Каргопольская глиняная игрушка. Ленинград: Художник РСФСР: 1986.

<sup>188</sup> 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.

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

В Романовской игрушке под влиянием столичных вкусов претерпели изменения и персонажи<sup>190</sup>. 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 оригинал<sup>191</sup>.

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 Российского этнографического музея. Сегодня Романовская игрушка – одна из наиболее изучаемых традиций глиняной игрушки<sup>192</sup>.

**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 века<sup>193</sup>. На сегодняшний момент история создания глиняных игрушек в Старом Осколе

---

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

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

<sup>192</sup> 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.]

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

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 изменилась<sup>194</sup>. 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 фигур<sup>195</sup>. Эти формы сохранились вплоть до второй половины XVIII века.

В XVIII веке в Старооскольской игрушке происходят дополнительные изменения: исчезают старые персонажи и появляются новые<sup>196</sup>. 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 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 птичку<sup>197</sup>. Появляются фигуры коровы и быка. В ограниченном количестве сохраняются традиционные фигурки коней – один из самых традиционных и

---

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

<sup>195</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

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

<sup>197</sup> 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.]

древних образов<sup>198</sup>. 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 местах<sup>199</sup>. 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 века<sup>200</sup>. 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 игрушки, и, в то же время, в ней нет

---

<sup>198</sup> 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.

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

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

примитивности деревенского стиля<sup>201</sup>. Глиняная игрушка Старого Оскола остается одним из наиболее известных художественных промыслов России<sup>202</sup>.

**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 районе<sup>203</sup>. 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 духов<sup>204</sup>. 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

---

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

<sup>202</sup> 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.]

<sup>203</sup> Кузнецов С. Филимоновская сказка: хранители промысла. Тула: Борус-Принт, 2019.

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

ярких цветов: малиновый, желтый, бирюзовый. Выбор сознательно делался в пользу анилиновых красителей, поскольку они позволяют добиться очень ярких цветов и оттенков.

Особенность Филимоновской игрушки – изящный нарядный стиль<sup>205</sup>. Она подчеркнуто яркая и использует стилизованные формы<sup>206</sup>. 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 игрушки<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Дайн Г. Русская народная игрушка. М.: Лёгкая промышленность, 1981.

<sup>206</sup> Богуславская И. Русская глиняная игрушка. М.: Искусство, 1975.

<sup>207</sup> 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 историю<sup>208</sup>. В рамках данного раздела будет рассмотрено развитие глиняной скульптуры и глиняной игрушки в Китае<sup>209</sup>. Как и в других странах, развитие глиняной скульптуры связано с эпизодами ранней истории и может быть отнесено к доисторическому времени или периоду древних династий<sup>210</sup>.

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 игрой<sup>211</sup>.

В рамках данного раздела мы рассматриваем основные направления и школы китайской глиняной скульптуры<sup>212</sup>. Также нам представляется важным обозначить основные,

---

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

<sup>209</sup> 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.]

<sup>210</sup> 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.]

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

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

наиболее характерные исторические примеры создания фигур из глины. Для Китая таким памятником, безусловно, является «Терракотовая армия»<sup>213</sup>.

«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 глины<sup>214</sup>.

### **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 Китая<sup>215</sup>. Одним из таких памятников является знаменитая «Терракотовая армия», созданная в эпоху Цинь и обнаруженная в 1970-е годы.

---

<sup>213</sup> Portal J. *The First Emperor: China's Terracotta Army*. Harvard University Press, 2007.

<sup>214</sup> 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.

<sup>215</sup> Кравцова М. *История искусства Китая*. М.: Лань, Триада. 2004.

«Терракотовая армия» была обнаружена в 1974 году<sup>216</sup>, 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 глины<sup>217</sup>. Поэтому, рассматривая основные памятники традиционной глиняной пластики, мы считаем необходимым обратить внимание на этот уникальный памятник как на один из примеров изготовления фигур из глины<sup>218</sup>.

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-Ди<sup>219</sup>. 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 км<sup>220</sup>. Армия воинов

---

<sup>216</sup> 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.]

<sup>217</sup> Виноградова Н. Искусство Китая. М.: Изобразительное искусство, 1988.

<sup>218</sup> 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.]

<sup>219</sup> Craig C. Art in China. Oxford: Oxford University Press, 1997.

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

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 характер<sup>221</sup>. Одежда, форма, черты лица не повторяются<sup>222</sup>. Каждой фигуре приданы уникальные личные черты и даже мимические особенности. Войны терракотовой армии отличаются по рангу и виду оружия<sup>223</sup>. Все фигуры были подвергнуты обжигу и покрыты специальной глазурью органического происхождения<sup>224</sup>.

Полагают, что все фигуры были выполнены в разных концах страны. Это предположение было сделано на основании анализа цветочной пыльцы, сохранившейся в глиняной массе статуй<sup>225</sup>. 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 цивилизации<sup>226</sup>. Это один из немногих объектов из глины, включенных в этот перечень. К тому же, «Терракотовая армия» была первым объектом на территории Китая, включенным в

---

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

<sup>222</sup> 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. [Ma Ю, Ван Сюэжуэй. Графическое применение элементов терракотовой армии в изделиях культурного наследия. Оформление и инженерия, 2020, 41(14):304-310.]

<sup>223</sup> Ebrey P. The Cambridge Illustrated History of China. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

<sup>224</sup> 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.

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

<sup>226</sup> 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.]

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) династий<sup>227</sup>. Этот процесс был связан, с одной стороны, с развитием и совершенствованием технологии керамического производства<sup>228</sup>, а, с другой стороны, с изменением культуры и быта в эти эпохи<sup>229</sup>.

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 керамики<sup>230</sup>.

Важным образцом керамической продукции эпохи Тан были фигурки из глины, которые создавали для погребений и хоронили вместе с умершими. Предполагалось, что

---

<sup>227</sup> 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.]

<sup>228</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

<sup>229</sup> 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.]

<sup>230</sup> 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.]

такие фигурки должны служить своему хозяину после смерти<sup>231</sup>. 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 реализмом<sup>232</sup>. Они достоверно воспроизводят облик людей или животных. Они являются важнейшими примерами глиняной (фаянсовой) скульптуры<sup>233</sup>, а также остаются важнейшим историческим источником, рассказывающим о жизни, нравах, быте и материальной культуре жителей Китая эпохи Тан.

Полагают, что такие скульптуры использовали, в основном, в аристократических кругах<sup>234</sup>. Производство их было достаточно дорогим 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 восстаний<sup>235</sup>.

---

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

<sup>232</sup> Howard A. *Chinese Sculpture*, 2006, Yale University Press, 2006.

<sup>233</sup> Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon, 1989.

<sup>234</sup> 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.]

<sup>235</sup> 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.]

Полагают, что традиция продолжалась до середины VIII века<sup>236</sup>. 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 Мин<sup>237</sup>.

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)<sup>238</sup>. 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 эпох<sup>239</sup>.

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)<sup>240</sup>. 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 Сун<sup>241</sup>.

В эпоху Мин в этом районе производился фарфор молочно-белого цвета. Фарфоровые предметы, как правило, были украшены трехмерным объемным рисунком. В некоторых

---

<sup>236</sup> Vainker S. Chinese Pottery and Porcelain. London: British Museum Press, 1991.

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

<sup>238</sup> 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.

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon, 1989.

<sup>241</sup> 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.]

случаях из белого фарфора выполняли отдельные фигуры, которые пользовались популярностью как в Китае, так и за его пределами<sup>242</sup>. 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 развиваться<sup>243</sup>. Здесь важно отметить связь современной традиционной игрушки с историческим наследием Китая<sup>244</sup>.

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 говорить о прямых взаимных влияниях<sup>245</sup>. 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 глины<sup>246</sup>.

---

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

<sup>243</sup> 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.]

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

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

<sup>246</sup> 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.]

**Чаошанская глиняная скульптура** – насчитывает более чем 700-летнюю историю<sup>247</sup>. Этот традиционный промысел сформировался в окрестностях города Чаочжоу<sup>248</sup>. 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 Цин<sup>249</sup>.

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

---

<sup>247</sup> 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.]

<sup>248</sup> Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

<sup>249</sup> Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon, 1989.

Фигурки этого типа обжигают при температуре около 700 градусов<sup>250</sup>. 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 деятелей<sup>251</sup>. 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 Цзянсу<sup>252</sup>. 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

---

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

<sup>251</sup> 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.]

<sup>252</sup> 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.]

изготовления фигурок этого типа является черный ил, который обладает особой пластичностью<sup>253</sup>.

Глиняные фигуры Хуэйшань принято делить на два основных типа<sup>254</sup>. 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 оперы<sup>255</sup>. 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.

---

<sup>253</sup> 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.]

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

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

**Расписная глиняная скульптура Фэнсян** – традиционный промысел уезда Фэнсян провинции Шэньси<sup>256</sup>. 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 персонажей<sup>257</sup>.

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 фигуры<sup>258</sup>.

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 Китае<sup>259</sup>. В основном, она включает в себя изображение животных и птиц. Кроме

---

<sup>256</sup> 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.]

<sup>257</sup> 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.]

<sup>258</sup> 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.]

<sup>259</sup> 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.

того, сюжетная основа фигурок Юньсянь – это изображение исторических фигур, всадников и представление оперных фигур<sup>260</sup>.

Отличительная особенность глиняных фигур Юньсянь – 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 – подчеркнутая деформация фигур: они изогнуты, или излишне преувеличены объемы, эти фигурки сознательно используют преувеличенные искаженные формы и пропорции<sup>261</sup>.

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.

---

<sup>260</sup> 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.]

<sup>261</sup> 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 искусств<sup>262</sup>. Можно с уверенностью сказать, что глиняная скульптура отражает характер и основы культуры того или иного народа<sup>263</sup>. 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 дизайна<sup>264</sup>. 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<sup>265, 266</sup> и в Китае<sup>267</sup>. Такой

---

<sup>262</sup> 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.

<sup>263</sup> 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.]

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

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

<sup>266</sup> 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.]

<sup>267</sup> Howard A. Chinese Sculpture, 2006, Yale University Press, 2006.

проект и такое сравнение позволит лучше понять специфику культуры двух стран, определить особенности развития глиняной игрушки в России и Китае.

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 культуры<sup>268</sup>. Использование традиционных идей, элементов и систем является важной составляющей современной культуры – в настоящий момент это одна из наиболее актуальных дискуссионных проблем<sup>269</sup>.

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.**

---

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

<sup>269</sup> Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Глиняная игрушка традиционно является предметом этнографических<sup>270</sup> и археологических исследований<sup>271</sup>. Ее представляют как традиционный исторический материал, как часть материальной культуры<sup>272</sup>. Глиняная игрушка не часто привлекает внимание как актуальный графический и дизайн-материал. В рамках данного проекта 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 исследование<sup>273</sup>. Оно позволило сформировать систематические представления как о глиняной игрушке, так и о графическом дизайне XX века и основных векторах его развития<sup>274</sup>. Элементы этого теоретического исследования были положены в основу графического проекта.

---

<sup>270</sup> 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.]

<sup>271</sup> 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.

<sup>272</sup> 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.]

<sup>273</sup> Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

<sup>274</sup> 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.]

### **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.

### **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 основы<sup>275</sup> 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<sup>276, 277</sup> и Китая<sup>278, 279</sup>. Традиционная система, в том числе – система, связанная с использованием глиняной игрушки, рассмотрена как важная часть современной культуры<sup>280</sup>.

---

<sup>275</sup> Васильева Е. Научно-исследовательская работа: производственная практика. Электронный курс в системе Blackboard. <https://bb.spbu.ru/>

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

<sup>277</sup> 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.]

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

<sup>279</sup> 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.]

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

В процессе работы над темой реализован целый перечень поставленных задач:

- Рассмотрены основные направления графического дизайна XX века.
- Определены основные школы графического дизайна XX столетия.
- 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 исследований<sup>281</sup>.

Были продемонстрированы различные направления исследований – определено, что на сегодняшний момент глиняная игрушка является материалом как локальных<sup>282</sup>, так и всеобъемлющих<sup>283</sup> систематических исследований<sup>284</sup>. 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

---

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

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

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

<sup>284</sup> Cooper E. 10,000 Years of Pottery. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2010.

дизайна XX века. Основное внимание было уделено таким направлениям как русский Конструктивизм, деятельность школы Bauhaus, Интернациональный типографический стиль, Японский графический дизайн и «Новая волна»<sup>285</sup>.

Формирование современной программы графического дизайна связано с явлениями первой половины XX века<sup>286</sup>. Во многом, течения и направления современного дизайна сформировались под воздействием тех направлений и школ, которые возникли и развивались в начале XX века<sup>287</sup>. Наиболее важным явлениями в этом процессе определены такие явления как Конструктивизм и Bauhaus<sup>288</sup>.

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 годы<sup>289</sup>. 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

---

<sup>285</sup> 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.]

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

<sup>287</sup> 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.]

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

<sup>289</sup> Бархатова Н. Конструктивизм в советском плакате. М.: Контакт-культура, 2005.

перед собой цель объединить принципы современного массового производства и актуальные художественные идеи<sup>290</sup>.

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 дизайне<sup>291</sup>. В частности, влияние Bauhaus испытала на себе Новая типографика. Принципы Bauhaus имели важное значение для формирования основ Швейцарской школы графического дизайна. В частности, концепции графики, обозначенные Bauhaus активно используются в системе Flat Design<sup>292</sup>.

Основной графической программой середины XX века в работе определен так называемый интернациональный типографический стиль<sup>293</sup> и швейцарская типографика<sup>294</sup>. Именно эти направления стали основными векторами развития графики середины XX века<sup>295</sup>. Основы Интернациональной типографики или Швейцарского стиля были сформулированы еще в первой половине XX века<sup>296</sup>.

---

<sup>290</sup> Friedewald C. Bauhaus. Munich, London, New York: Prestel, 2009.

<sup>291</sup> 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.]

<sup>292</sup> 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.

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

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

<sup>295</sup> 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.]

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

Основные принципы Швейцарской школы сформировались в 1950-е – 1960-е годы. Его отличительными чертами, унаследованными от Новой типографики,<sup>297</sup> можно назвать использование системы модульных сеток, появление ассиметричных макетов, применение шрифтов без засечек<sup>298</sup>. 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 дизайна<sup>299</sup>. 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 мастера<sup>300</sup>.

Важным художественным принципом конца XX – начала XXI веков стал Постмодернизм<sup>301</sup>. С идеями Постмодерна можно связать возникновение Новой волны в графическом дизайне<sup>302</sup>. Новая волна возникла как реакция на минимализм графики

---

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

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

<sup>299</sup> 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.]

<sup>300</sup> 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

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

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

Интернационального типографического стиля<sup>303</sup>. Особенностью графического дизайна Новой волны стало нарушение макета, разрушение модульного принципа, использование различных шрифтов и гарнитур в одном макете<sup>304</sup>. Особенность Новой волны – это эксперименты с текстом и шрифтом<sup>305</sup>. Графика Новой волны получила свое продолжение и развитие в изобразительных принципах компьютерной графики и системе Flat Design<sup>306</sup>.

Вторая глава была посвящена специфике развития традиции глиняной игрушки в России. В работе глиняные игрушки рассматриваются как один из важных археологических памятников<sup>307</sup>. Наиболее ранние образцы глиняных игрушек относят еще к эпохе бронзы и датируют II тысячелетием до нашей эры<sup>308</sup>. Происхождение глиняной игрушки соотносят с возникновением и распространением гончарного производства<sup>309</sup>. 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

---

<sup>303</sup> 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.]

<sup>304</sup> 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.]

<sup>305</sup> Meggs P., Purvis A. *Meggs' History of Graphic Design*. London: Wiley, 2016.

<sup>306</sup> 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/

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

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

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

городов, как Новгород, Москва, Рязань<sup>310</sup>. 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 школы<sup>311</sup>.

Третья глава посвящена развитию глиняной игрушке в Китае. В рамках третьей главы были рассмотрены образцы не только глиняной игрушки, но и скульптуры<sup>312</sup>. Мы можем предположить, что глиняная игрушка и глиняная скульптура – технологически близкие формы. Для Китая главным историческим памятником является «Терракотовая армия»<sup>313</sup>. 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.

Керамическое производство в Китае развивалось и на протяжении более поздних эпох и династий – в частности, на протяжении эпохи Сун (960 - 1127)<sup>314</sup> и Мин (1368—1644). В

---

<sup>310</sup> Кулешов А. Русская глиняная игрушка как вид народного творчества: Истоки и типология. М., 2012.

<sup>311</sup> 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.]

<sup>312</sup> 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.]

<sup>313</sup> Portal J. The First Emperor: China's Terracotta Army. Harvard University Press, 2007.

<sup>314</sup> 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.

этот период фигурки создавались, в основном из белого фарфора (фарфор Blanc de Chine или фарфор Дэхуа)<sup>315</sup>. Фарфоровые предметы, как правило, были украшены трехмерным объемным рисунком<sup>316</sup>.

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 скульптура<sup>317</sup>, Глиняная скульптура Тяньцзинь<sup>318</sup>, Глиняные фигурки Хуэйшань<sup>319</sup>, Расписная глиняная скульптура Фэнсян<sup>320</sup>, Глиняная скульптура Юньсянь и Нанкинская глиняная скульптура.

В четвертой главе было представлено описание графической части проекта.

---

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

<sup>316</sup> 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.]

<sup>317</sup> 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.]

<sup>318</sup> 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.]

<sup>319</sup> 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.]

<sup>320</sup> 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. Андриященко 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 СанктПетербурге, 2015. 172 с.
61. Клиффорд Д. Иконы графического дизайна. Москва: Эскиммо, 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.: Алетея, 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. Фремптон 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 дизайнобразования 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-Guptill 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 世纪的人文思考》，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《美是自由的象征》, 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 Цзифан, 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 Даву [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/>

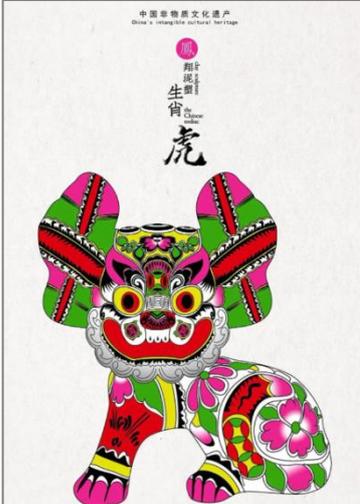
232. Центр по сохранению народного промысла Романовская игрушка, <http://romanovigr.ru/>
233. Путеводитель по русским ремёслам, <https://russianarts.online/>
234. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, <https://museum-sp.ru/>
235. Сайт музея терракотовой армии в 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>1982</p> | <p>Ли Ф</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p> |   |
| <p>1982</p> | <p>Го В</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p> |  |

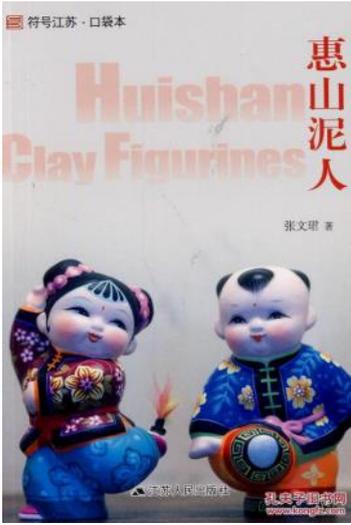
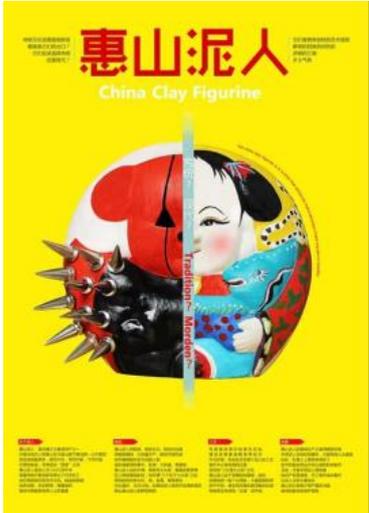
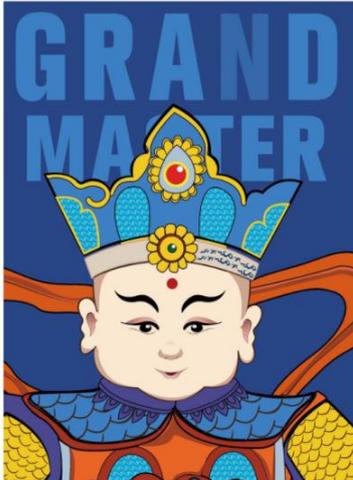
|             |              |   |   |
|-------------|--------------|---|---|
| <p>1983</p> | <p>Шен В</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Чаошань</p>  |    |
| <p>1984</p> | <p>Ли Л</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |   |
| <p>1985</p> | <p>Ли В</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>   |  |

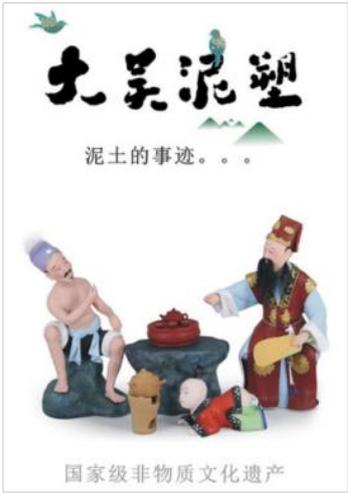
|             |              |   |   |
|-------------|--------------|---|---|
| <p>1986</p> | <p>Ли В</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |    |
| <p>1987</p> | <p>Ван С</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |   |
| <p>1987</p> | <p>Ван Д</p> | <p>Плакат с скульптурой из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

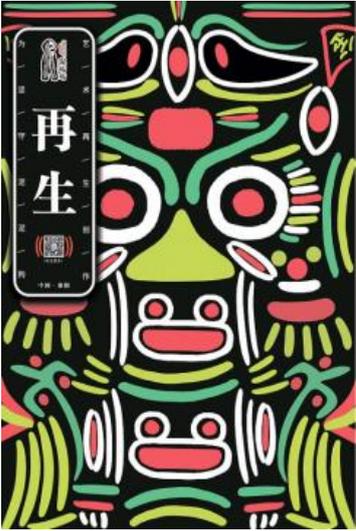
|             |               |   |   |
|-------------|---------------|---|---|
| <p>1989</p> | <p>Ван Ц</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |    |
| <p>1990</p> | <p>Юй Ж</p>   | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |   |
| <p>1991</p> | <p>Чэнь Ю</p> | <p>Плакат с скульптурой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

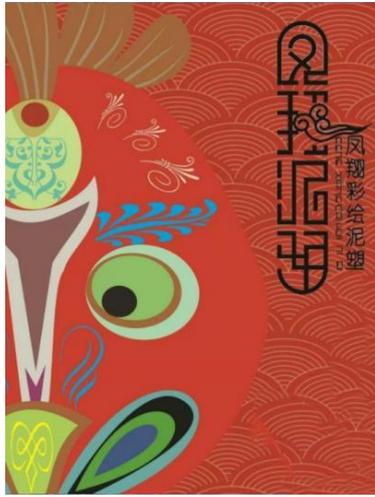
|             |              |   |  |
|-------------|--------------|---|--|
| <p>1993</p> | <p>Юй С</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Хучжоу</p> |  <p>泥塑<br/>泥塑文化/傳統工藝/精湛技術</p>                   |
| <p>1993</p> | <p>Ма Р</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Нанкин</p> |  <p>泥人<br/>物 / 我 / 的 / 不 / 止 / 是 / 物 / 自</p>   |
| <p>1996</p> | <p>Фэн Ч</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p> |  <p>泥塑<br/>FENGCHENG<br/>CHINESE FOLK ART</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>    |  |

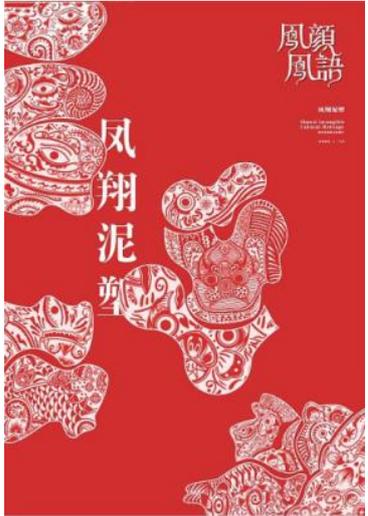
|             |              |   |   |
|-------------|--------------|---|---|
| <p>2016</p> | <p>Ли Ц</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Да Ву</p>    |    |
| <p>2016</p> | <p>Ян Н</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Хуэйшань</p> |   |
| <p>2018</p> | <p>Ван С</p> | <p>Плакат с скульптурой из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

|             |               |  |  |
|-------------|---------------|--|--|
| <p>2019</p> | <p>Чжао Ю</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Тяньцзинь</p> |  <p>天津泥人张</p> <p>"泥人张"彩塑<br/>创始于清代末年<br/>传统民间艺术品</p> <p>180</p> <p>国家级非物质文化遗产<br/>2006-5-20</p> <p>脸谱系列<br/>Facebook series</p> <p>泥人张</p> <p>泥人张从诞生起就取材于市井,亲近着百姓。<br/>源源不断的灵感,自生活中来。<br/>只要岁月的长河延续,艺术的传承就不会枯水断流。</p> |
| <p>2019</p> | <p>Чжан Ч</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>    |  <p>凤翔彩泥雕塑</p>   |
| <p>2019</p> | <p>Чжан Ч</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p>    |  <p>凤翔彩泥雕塑</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>2019</p> | <p>Ван И</p> | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</p> |   |
| <p>2019</p> | <p>Гу Я</p>  | <p>Плакат с скульптурой из глины Фэнсян</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. 3. Родченко А. М.

Добролет. Всем... Всем... Всем... Тот не гражданин СССР, кто добролета не акционер.  
1923г.



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.

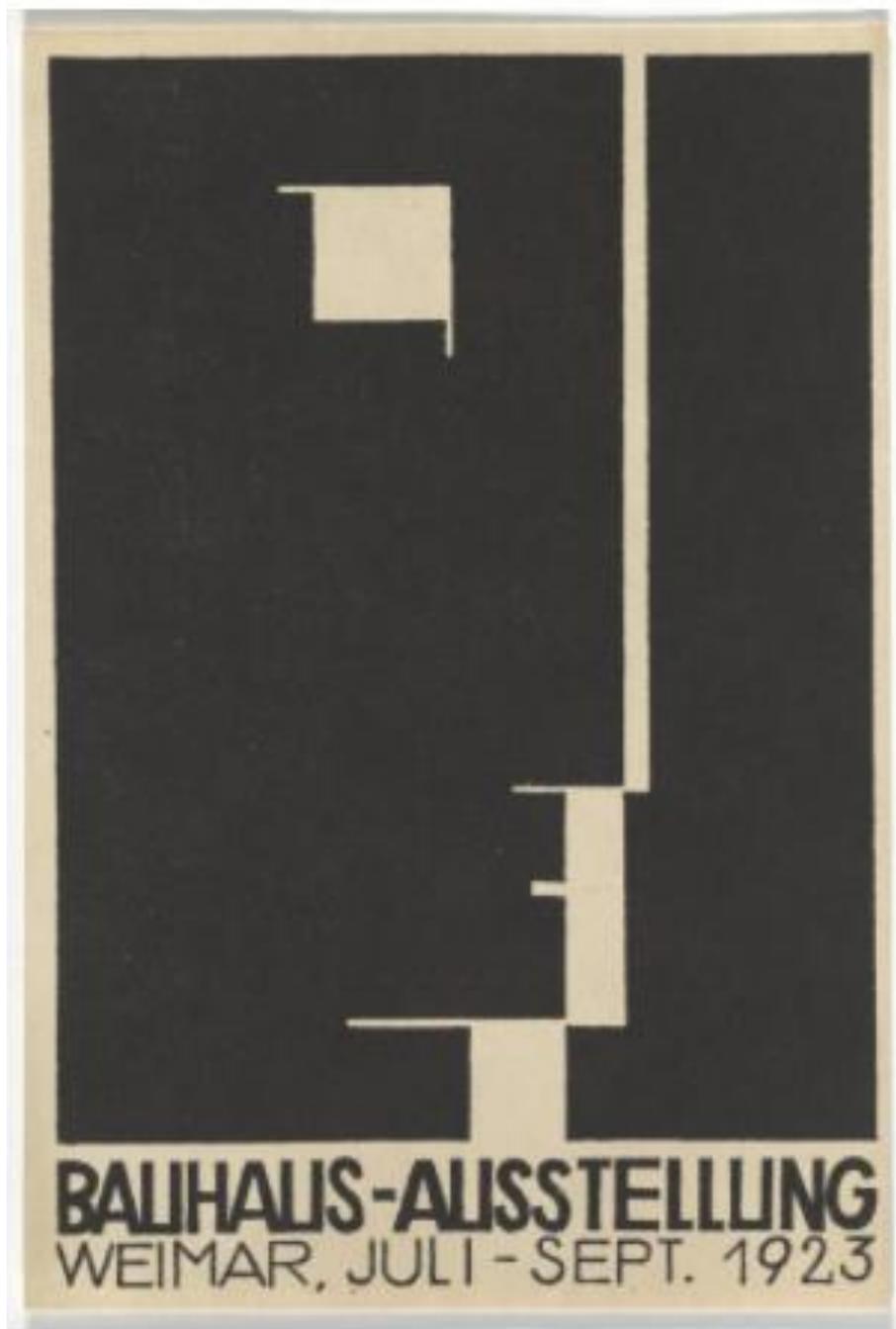


Рис. 9. Байер Г.

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. Швиттерс 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.

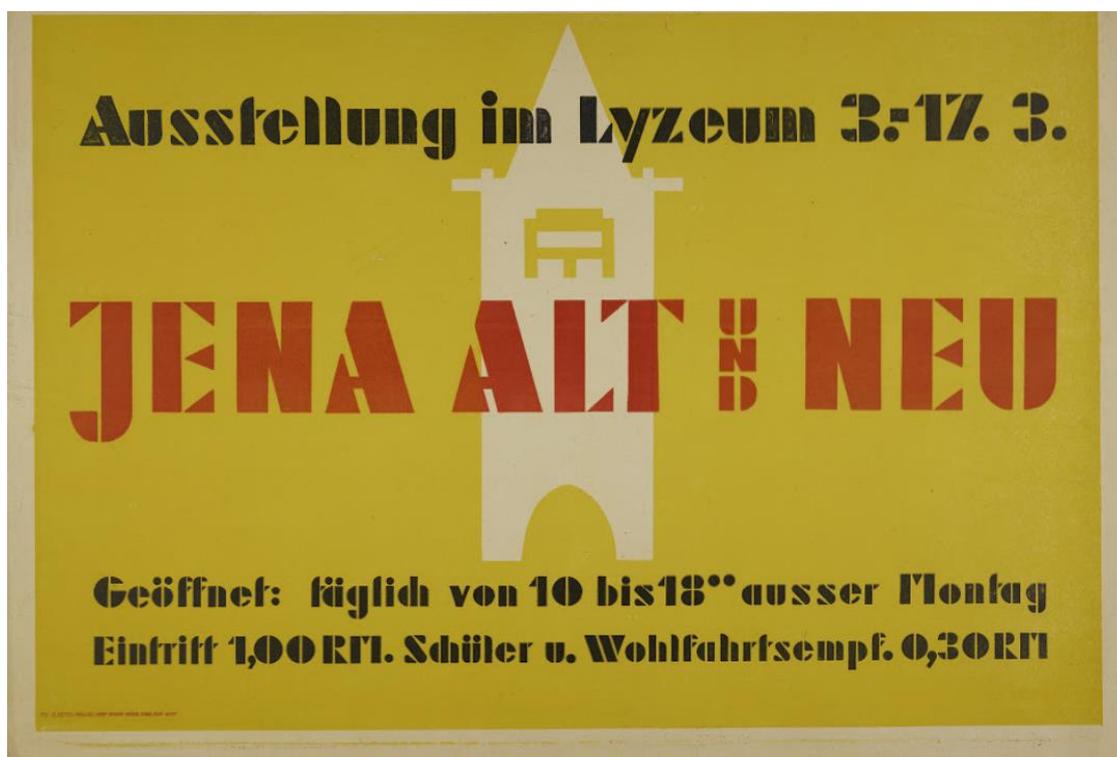


Рис. 20. Арндт А.

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.

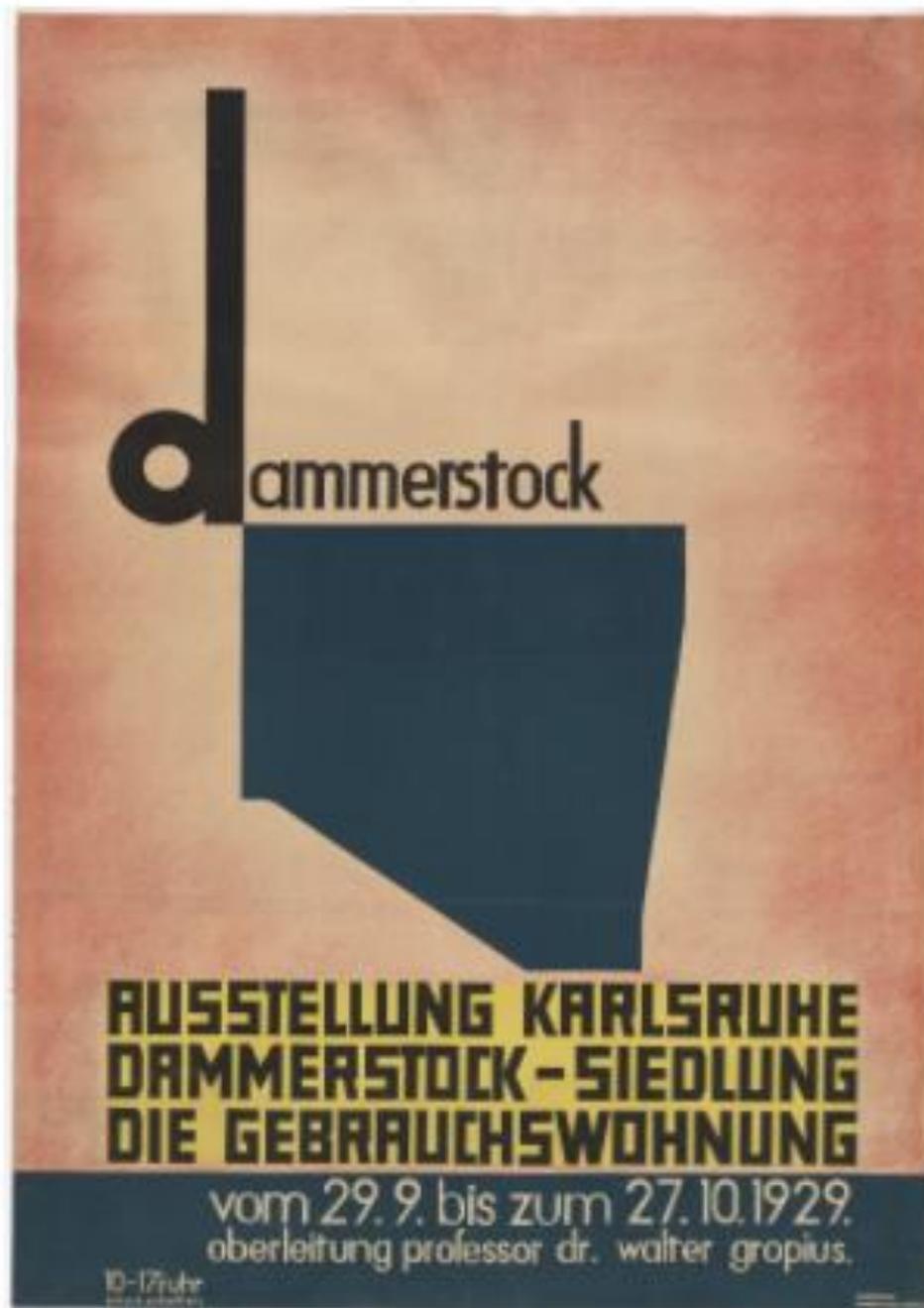


Рис. 26. Швиттерс К.

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



Рис. 27. Швиттерс 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.

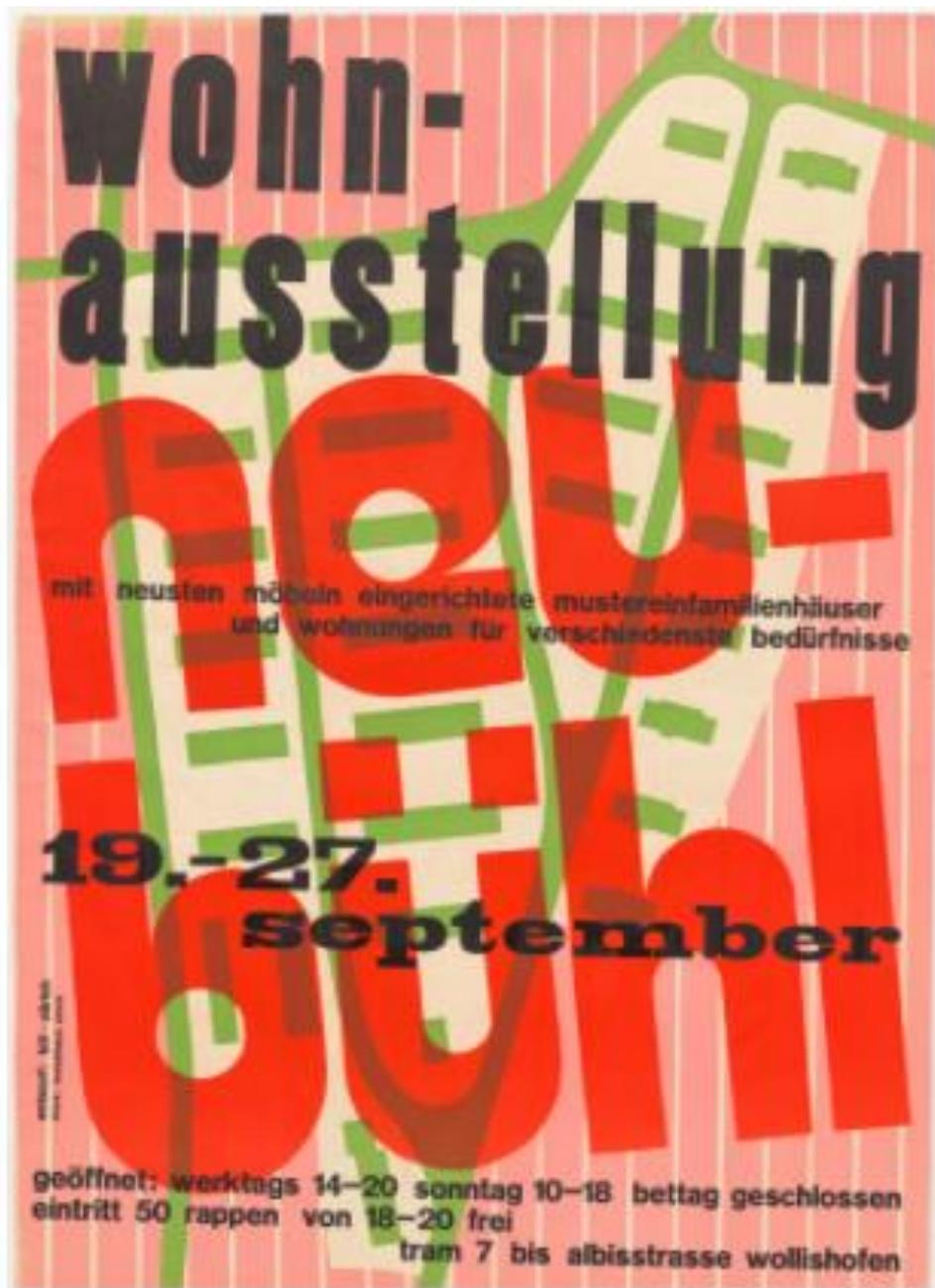


Рис. 31. Билл М.

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.

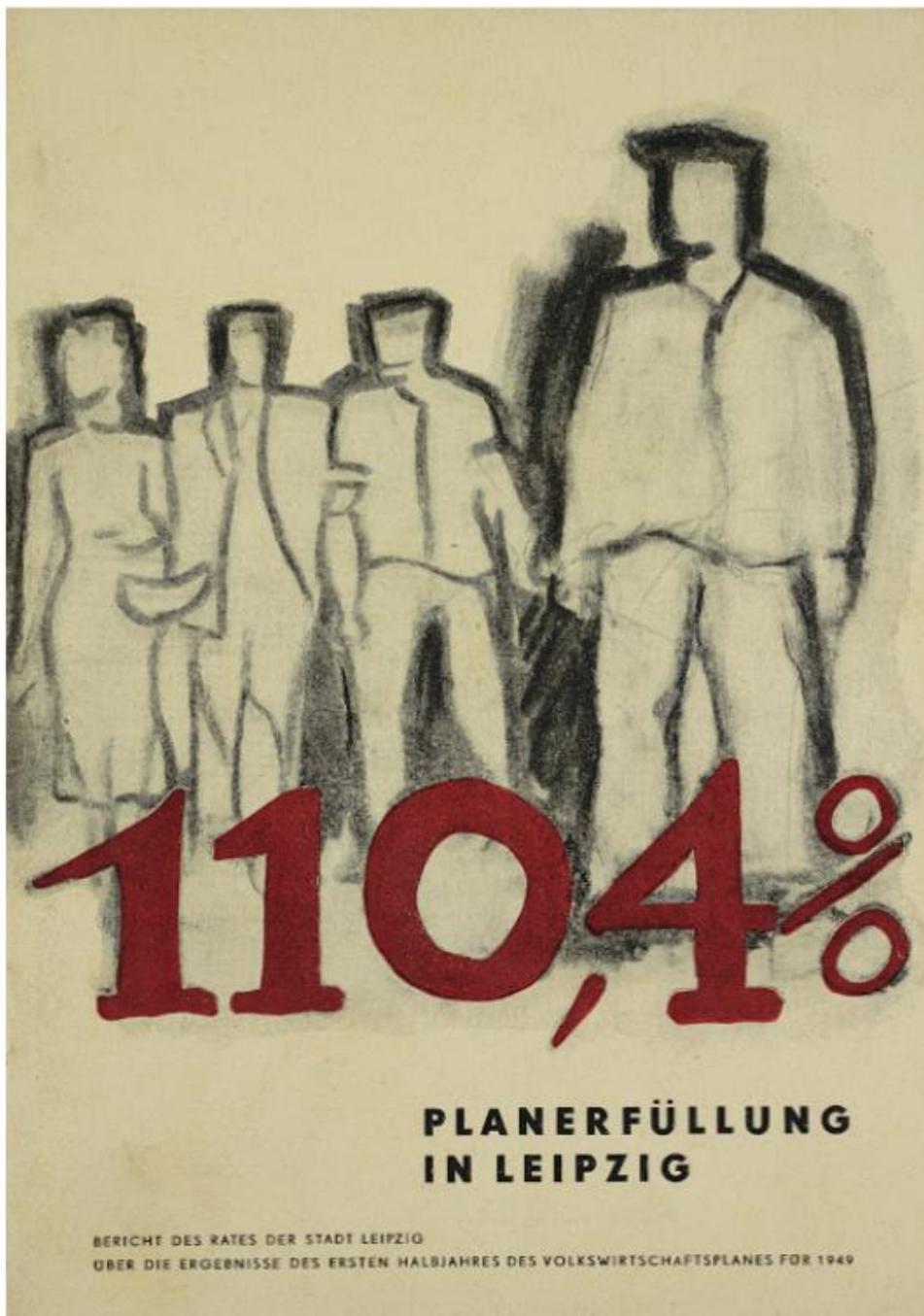


Рис. 34. Эрлих Ф.

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

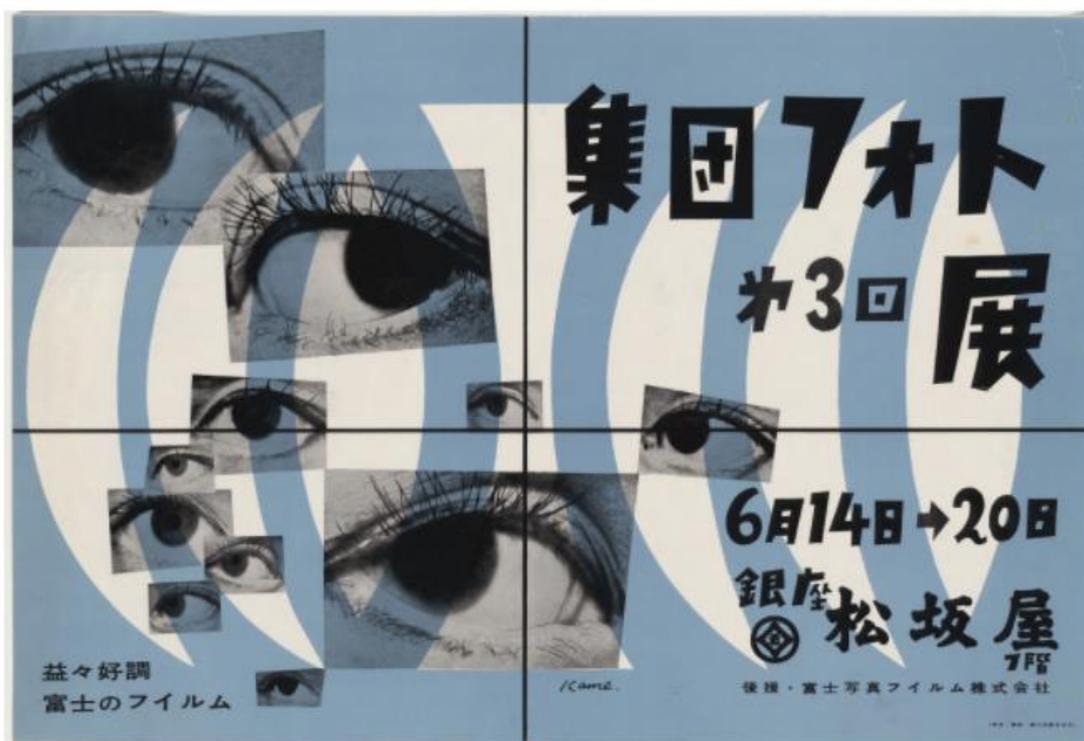


Рис. 35. Камэкура Ю.

Fuji Film. 1950 г.

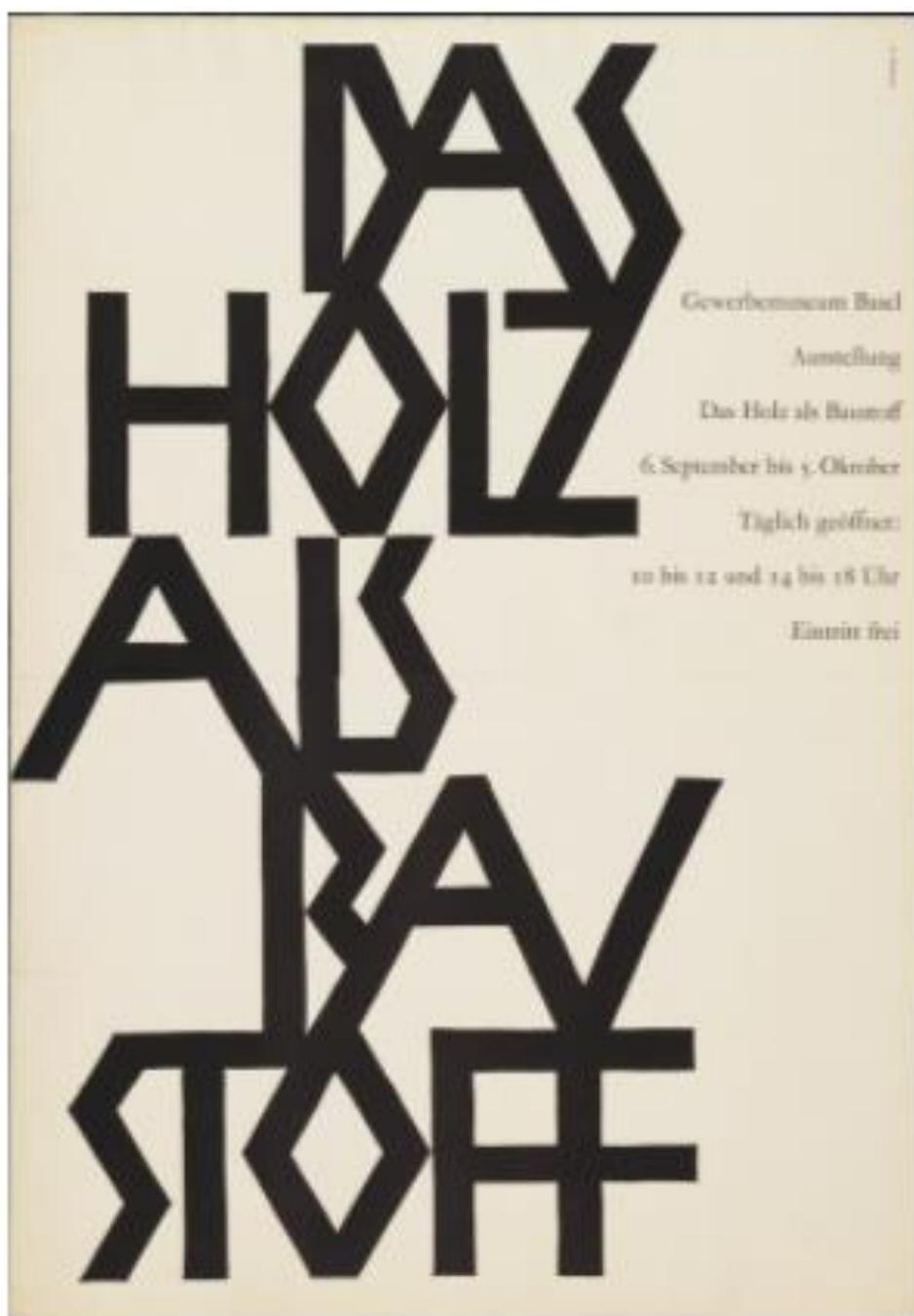


Рис. 36. Хофман А.

Дерево как строительный материал. 1952 г.



Рис. 37. Мюллер-Брокманн Й.

5-й весенний концерт Акустического общества. 1953 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.

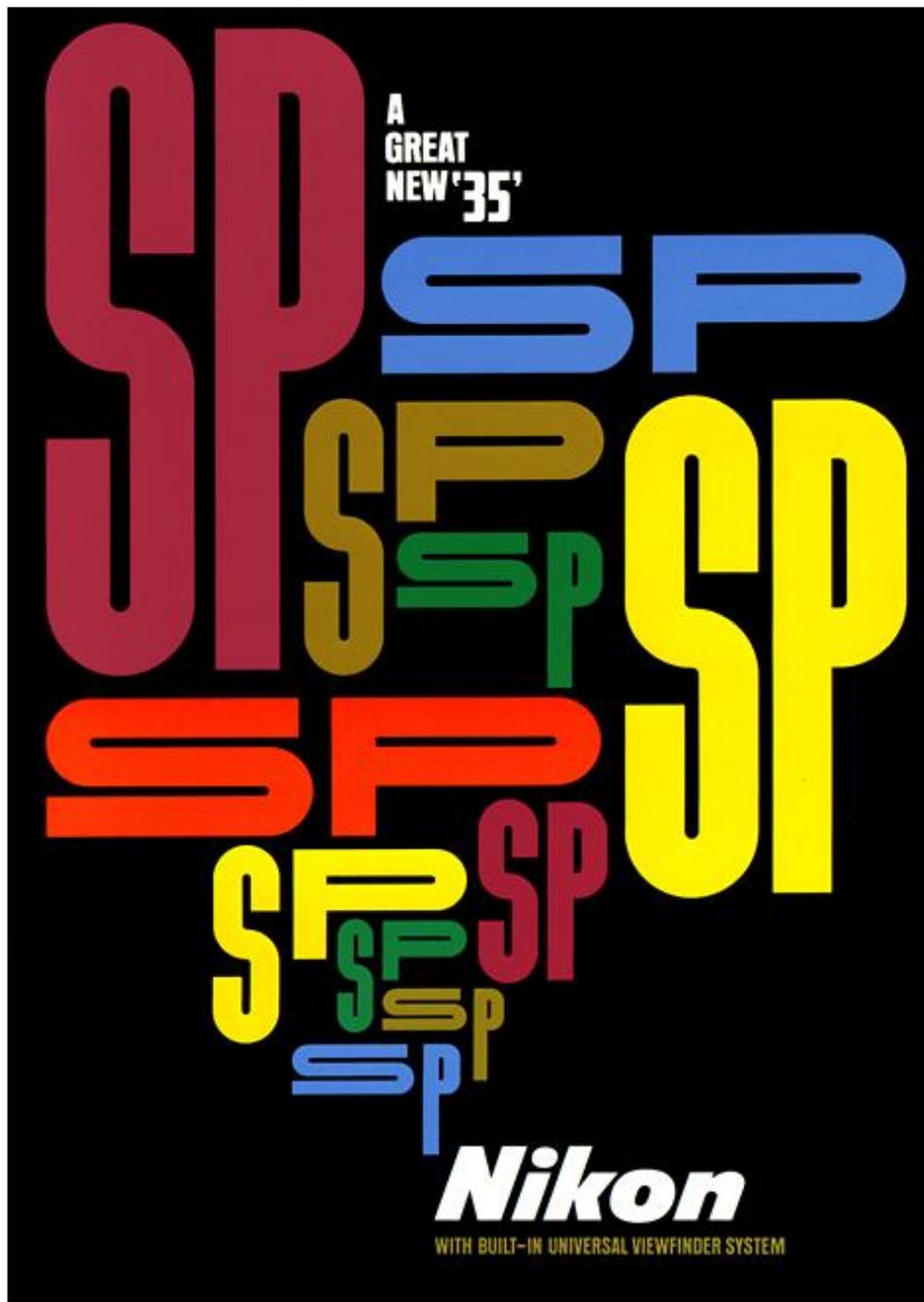


Рис. 41. Камэкура Ю.

Nikon SP. 1957 г.

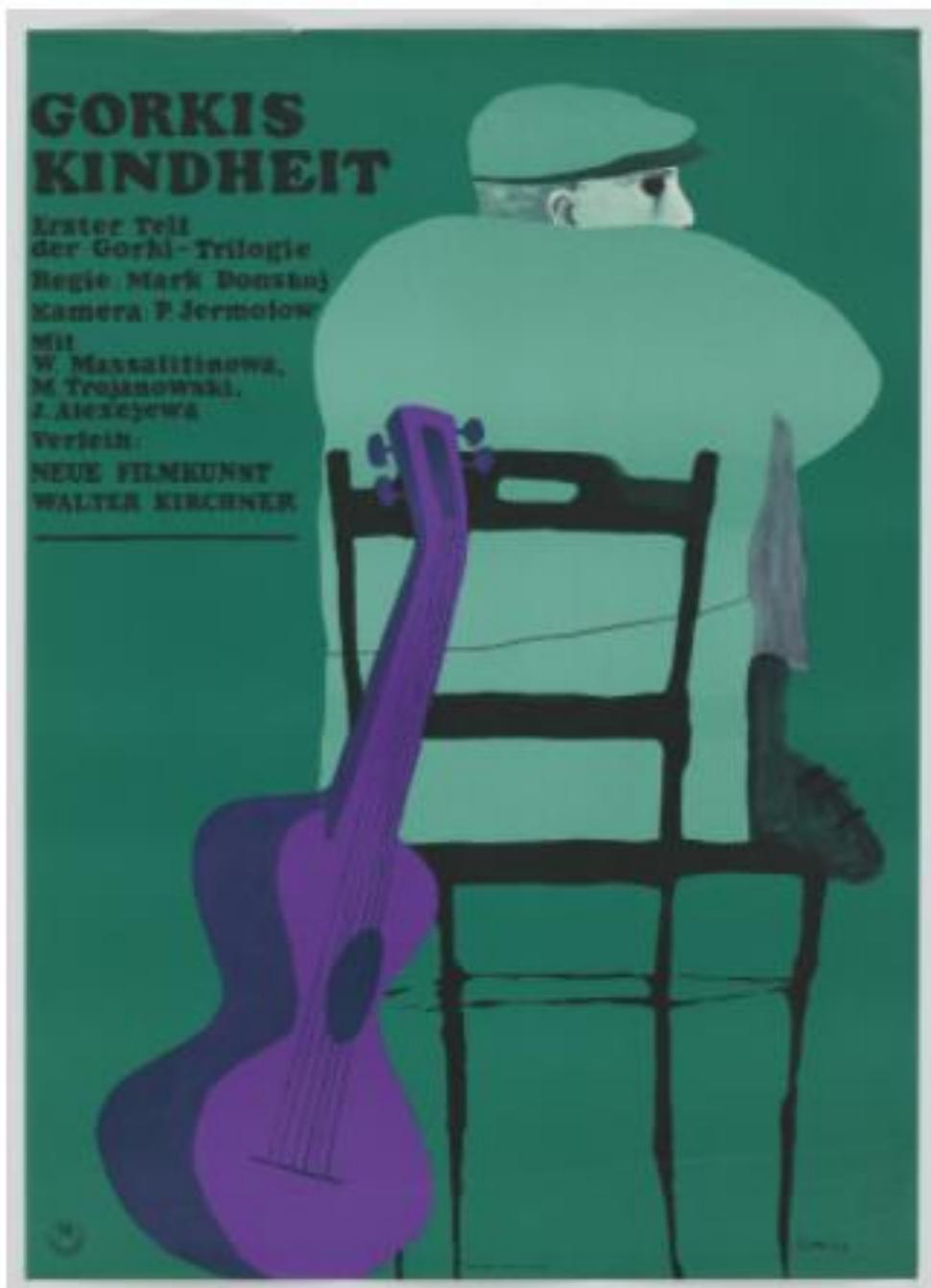


Рис. 42. Леница Я.

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.

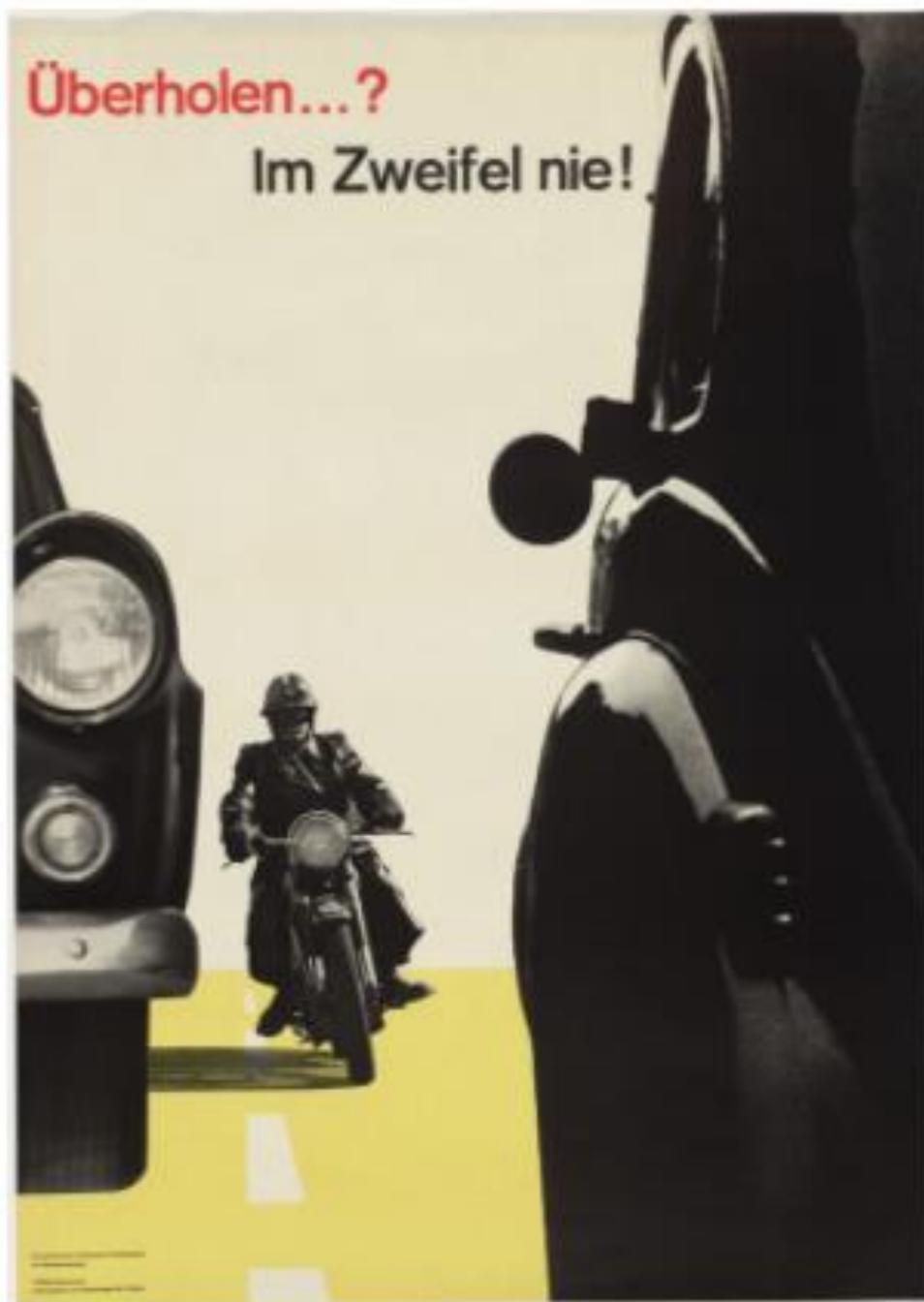


Рис. 45. Мюллер-Брокман Й.

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

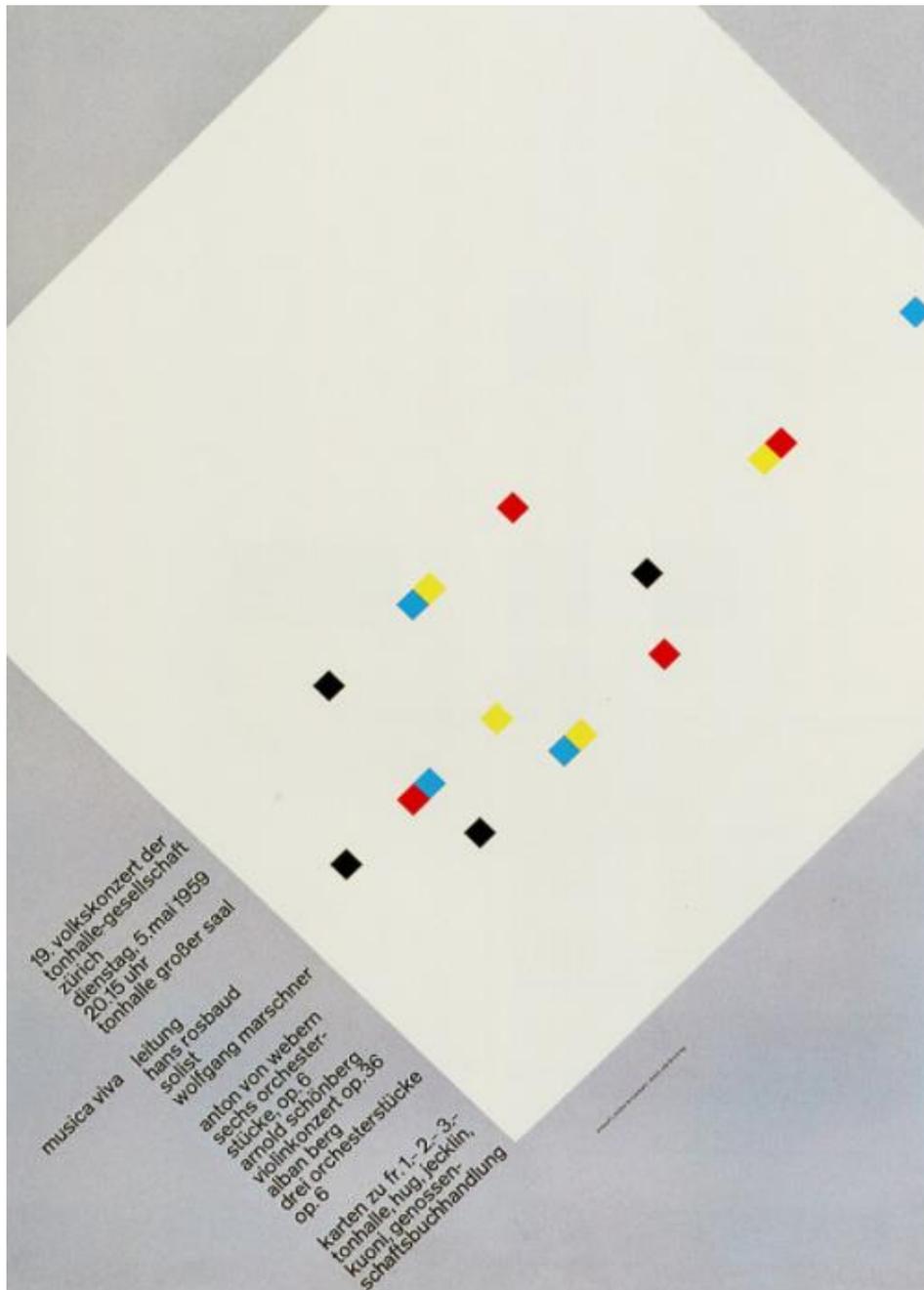


Рис. 46. Мюллер-Брокман Й.

Музыка Вива. 1958 г.

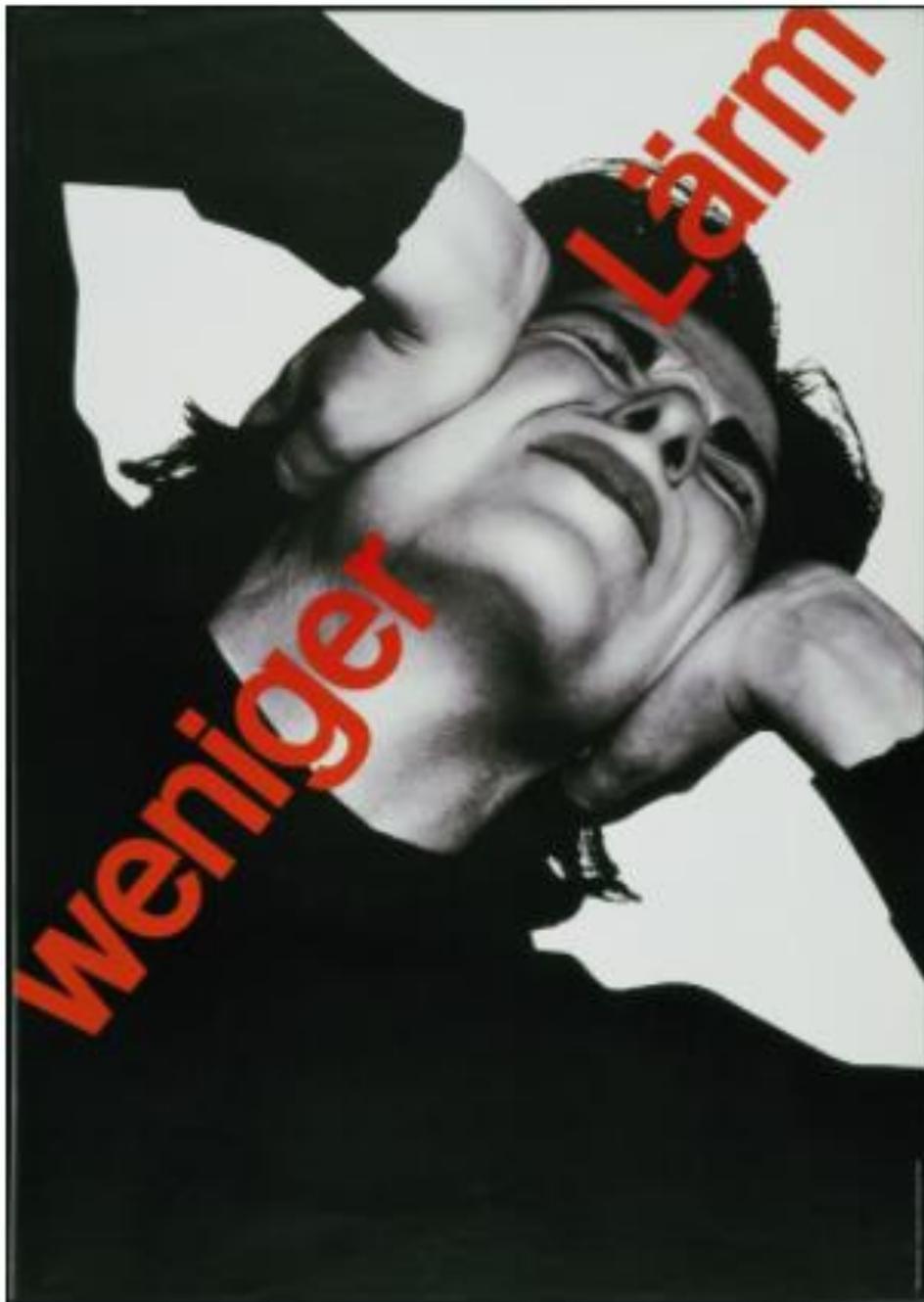


Рис. 47. Мюллер-Брокман Й.

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.

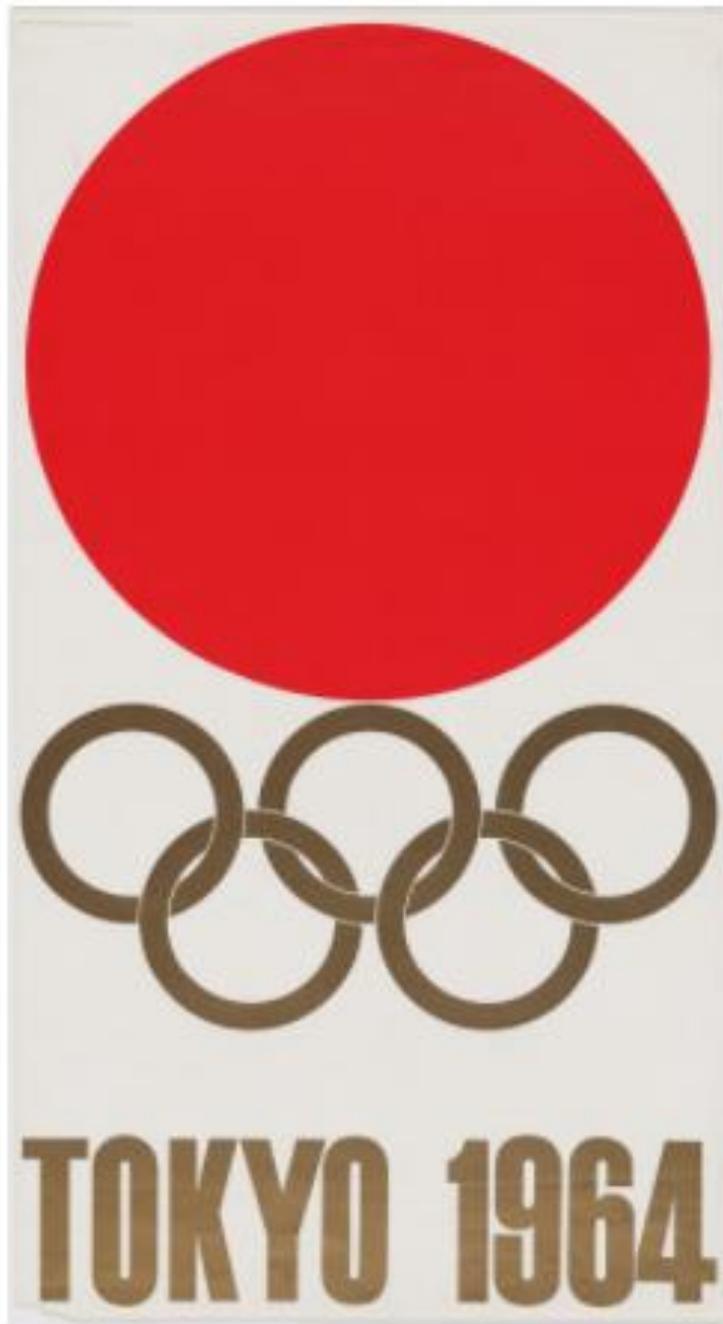


Рис. 52. Камэкура Ю.

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.

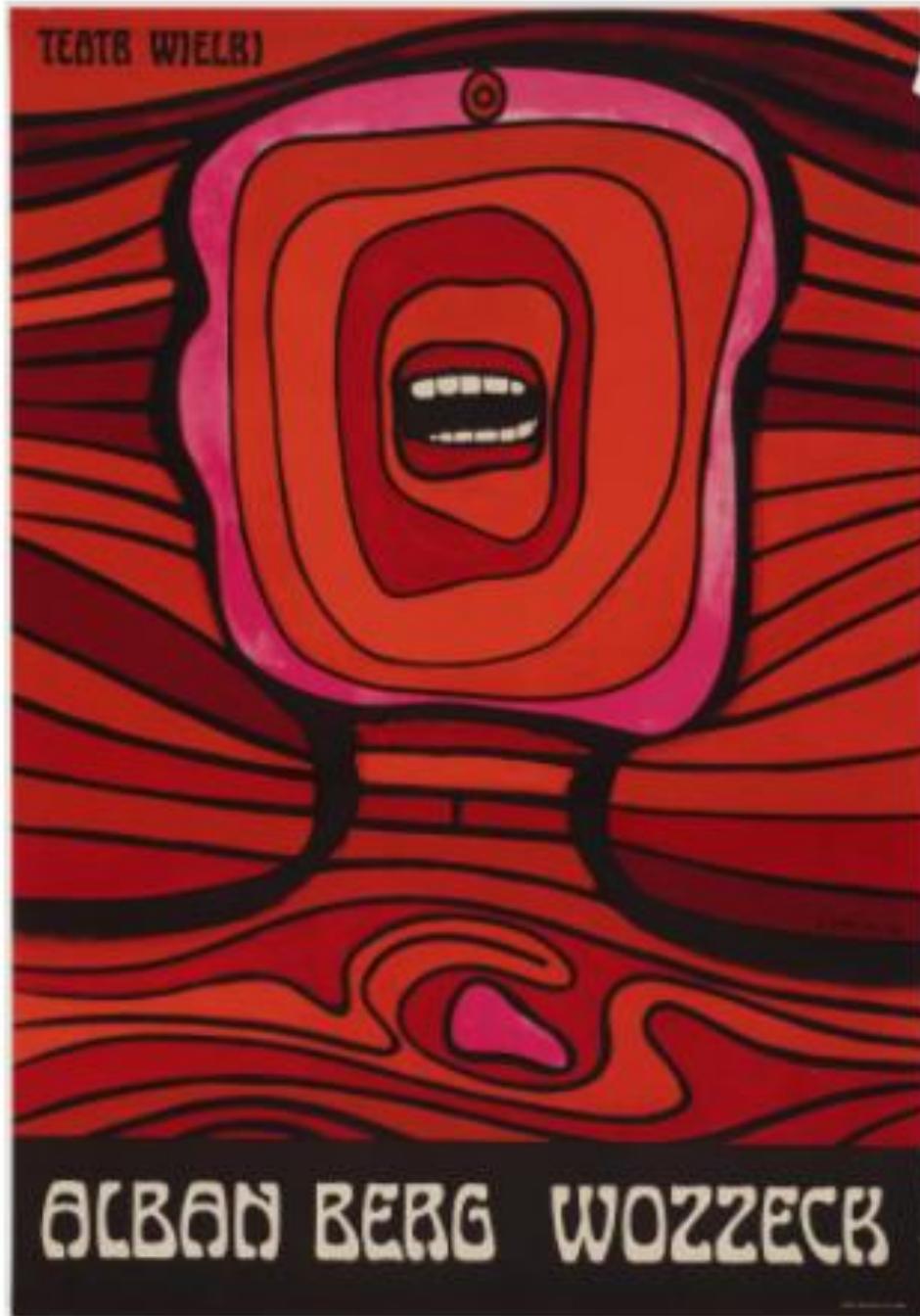


Рис. 57. Леница Я.

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



Рис. 58. Уорхол Э.

Коробка Brillo (мыльные подушечки). 1964 г.

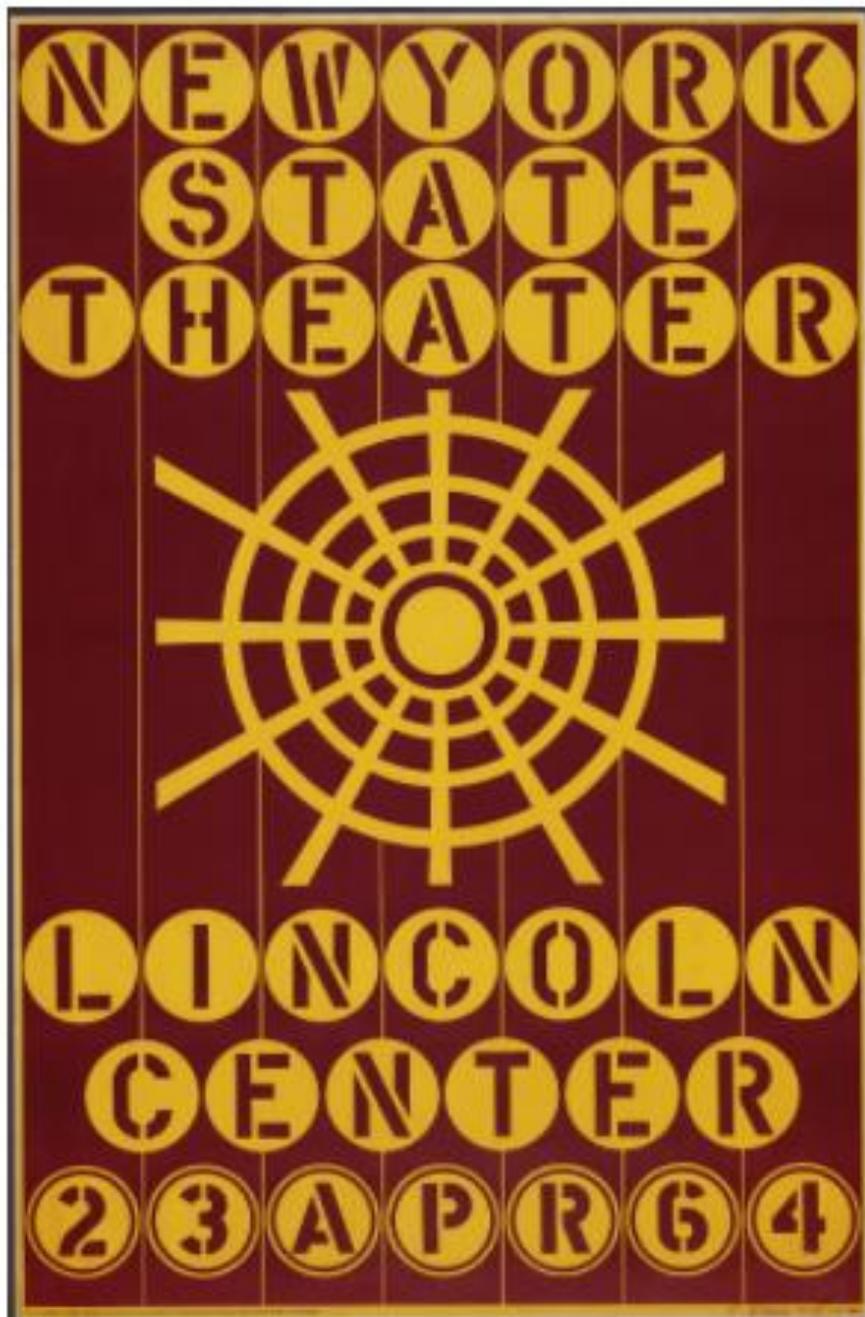


Рис. 59. Индиана Р.

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

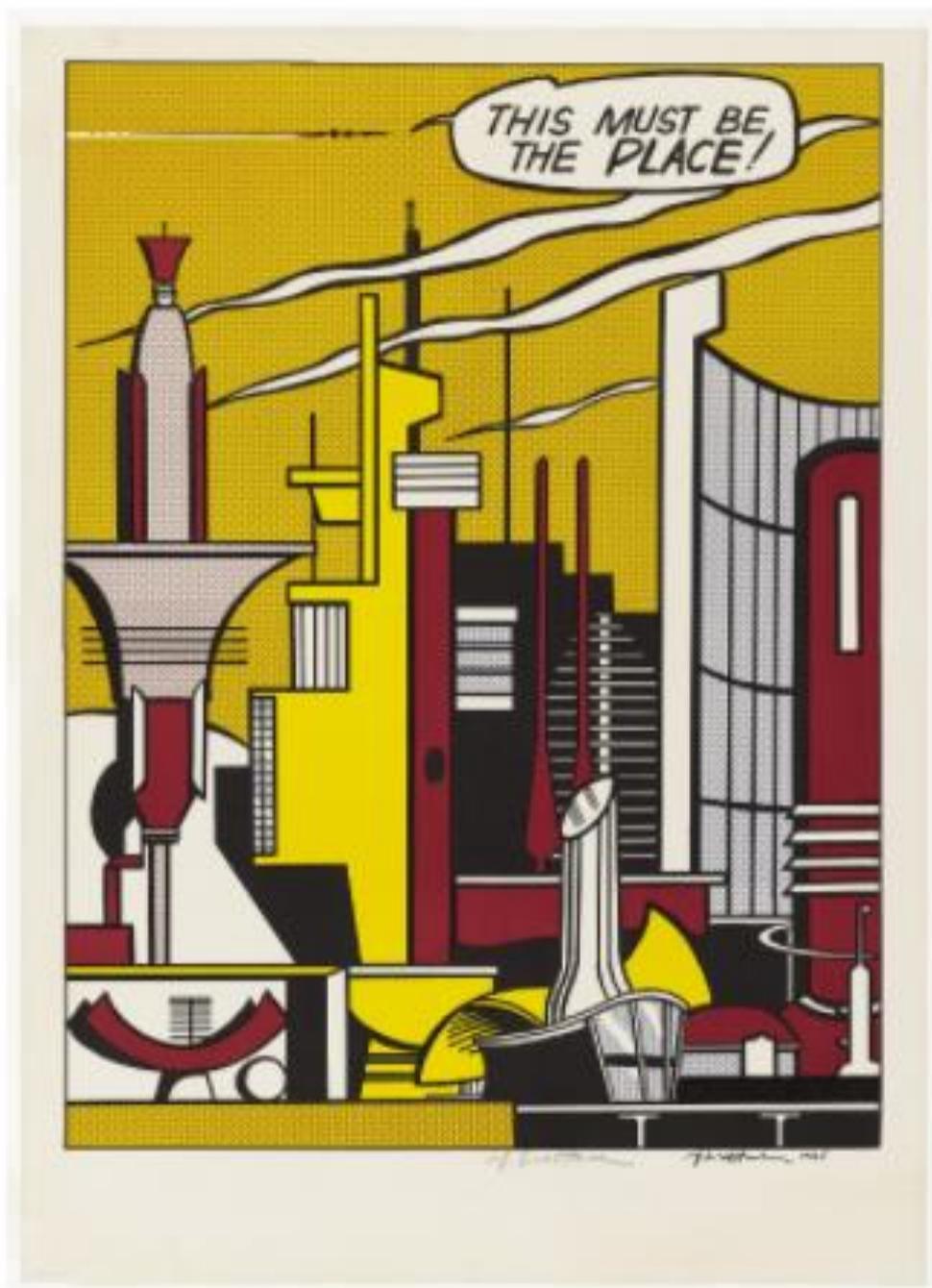


Рис. 60. Лихтенштейн Р.

Это должно быть то самое место. 1965 г.

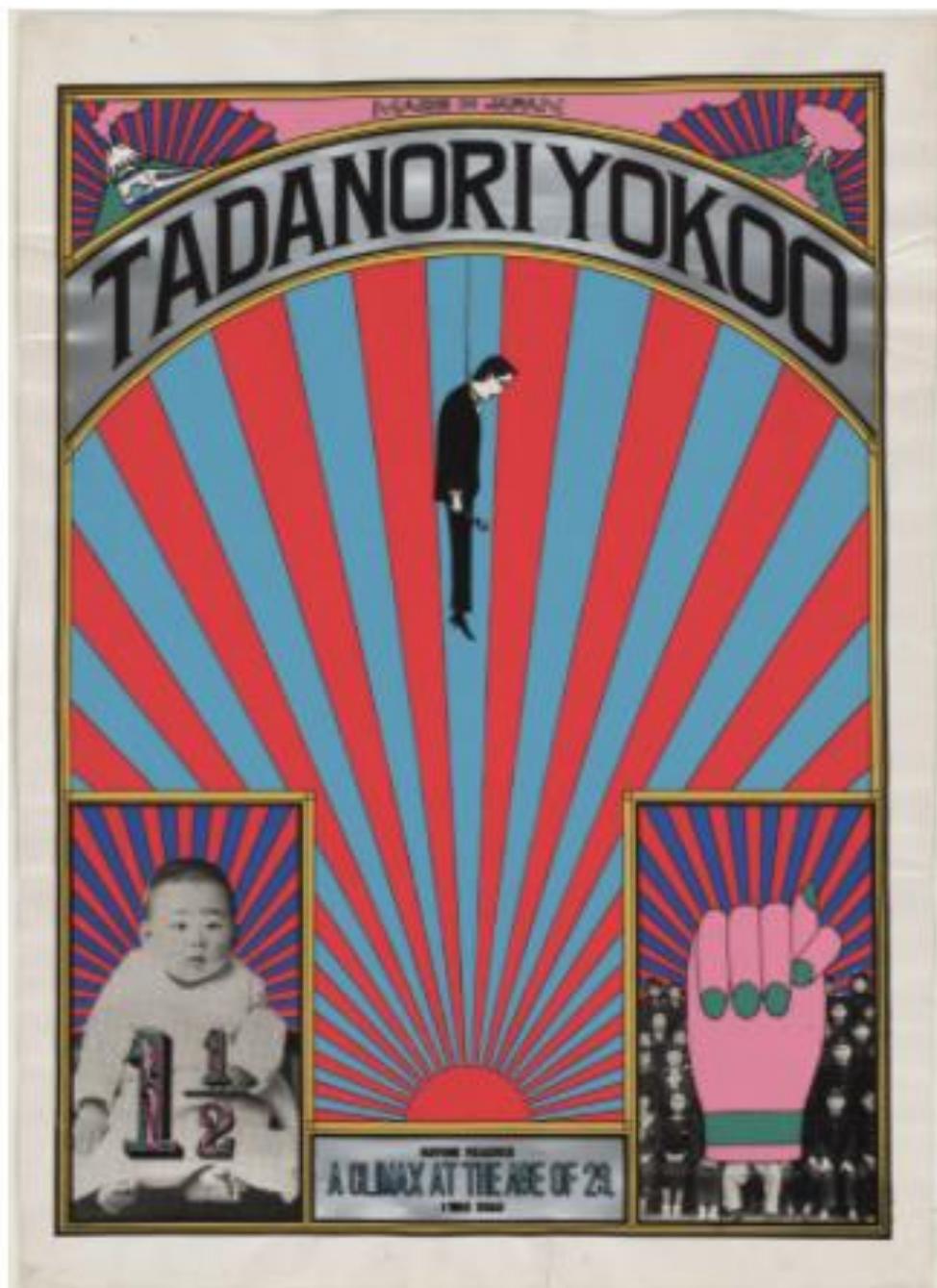


Рис. 61. Таданори Ё.

Сделано в Японии, Таданори Йокоо, 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.

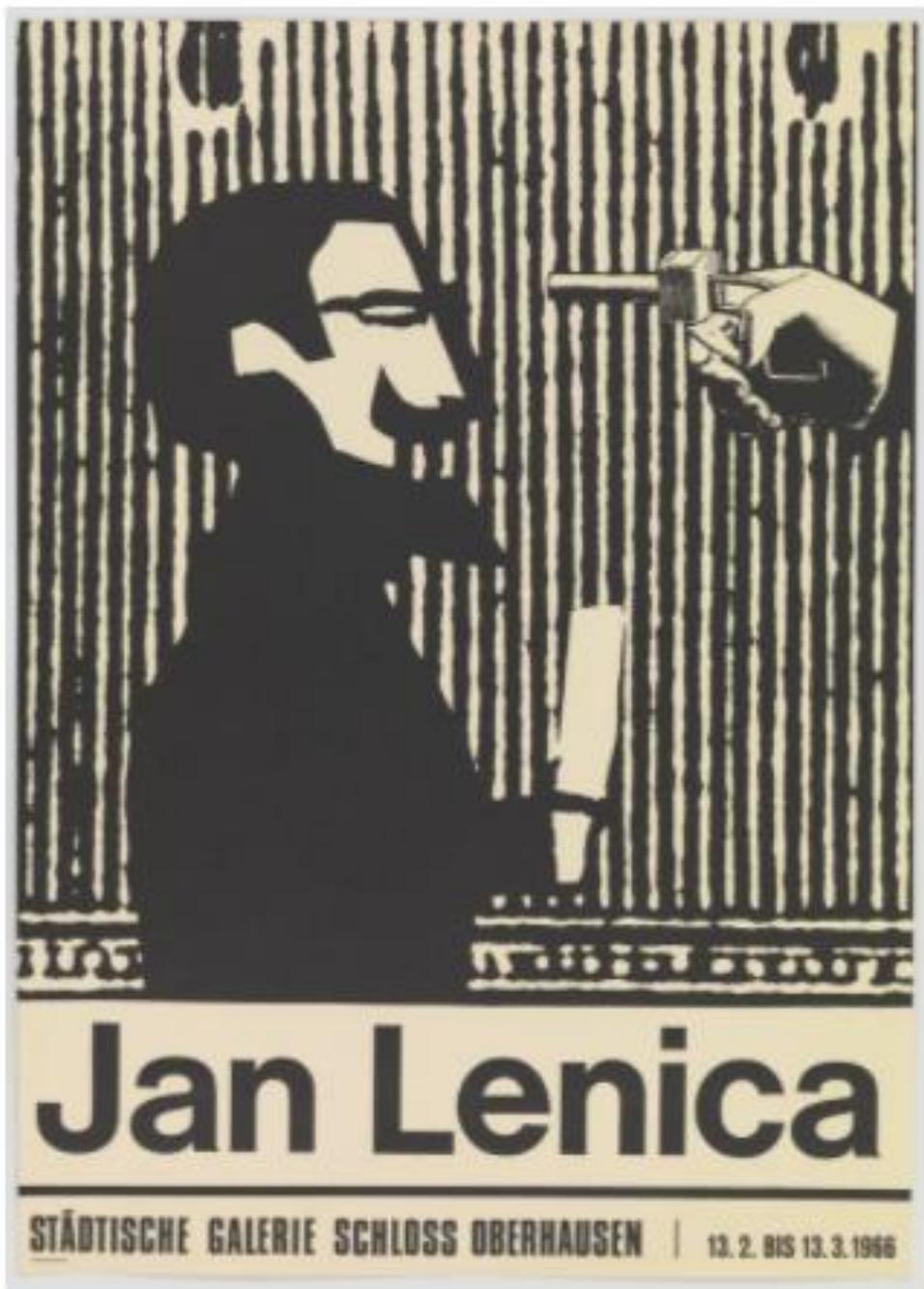


Рис. 64. Леница Я.

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. 73. Нагаи К.

Свет и зрение. 1969 г.



Рис. 74. Джадд Д.

Без названия. (6-L) 1961–69 г.



Рис. 75. Саго 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.

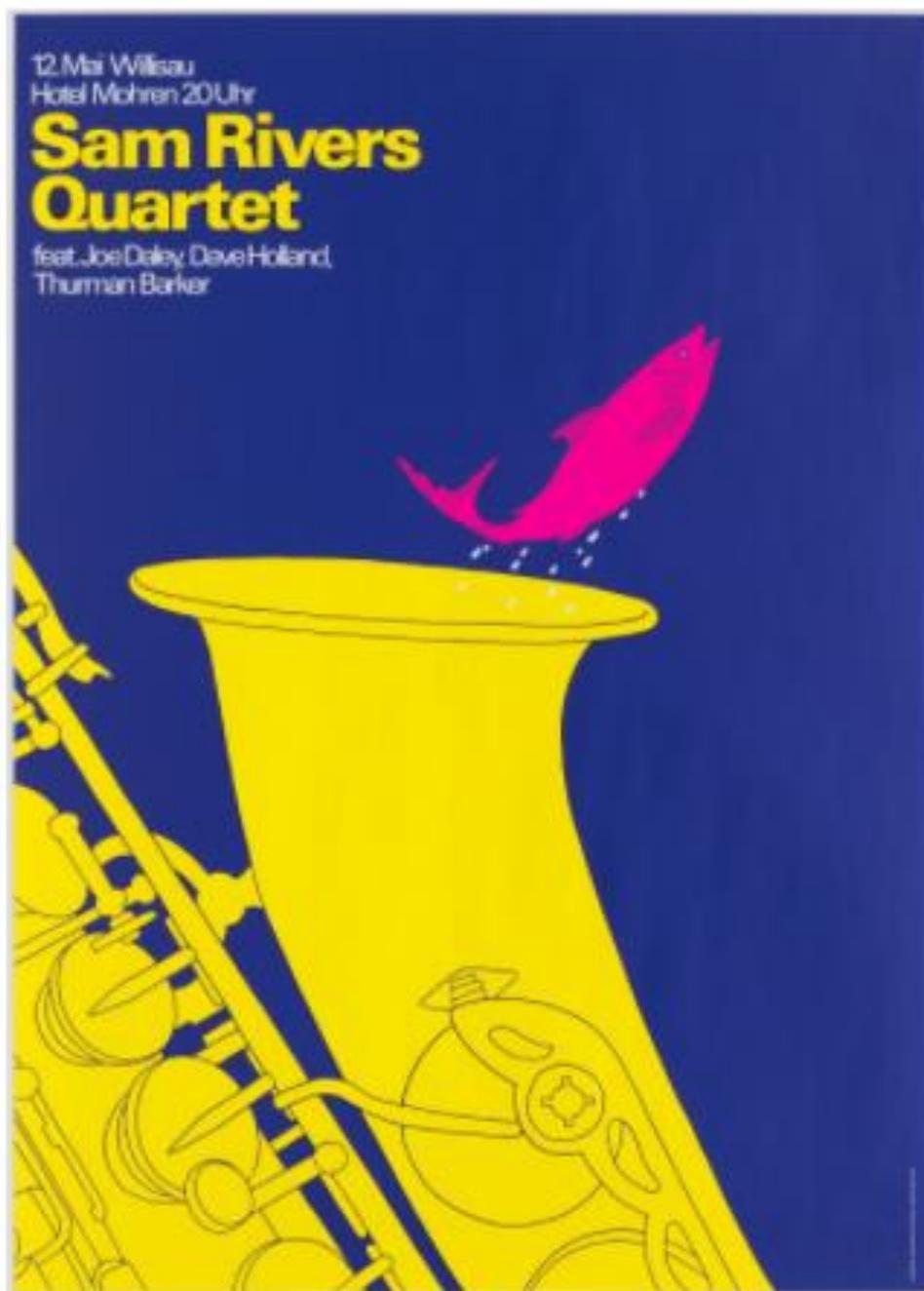


Рис. 79. Трокслер Н.

Квартет Сэма Риверса. 1979 г.

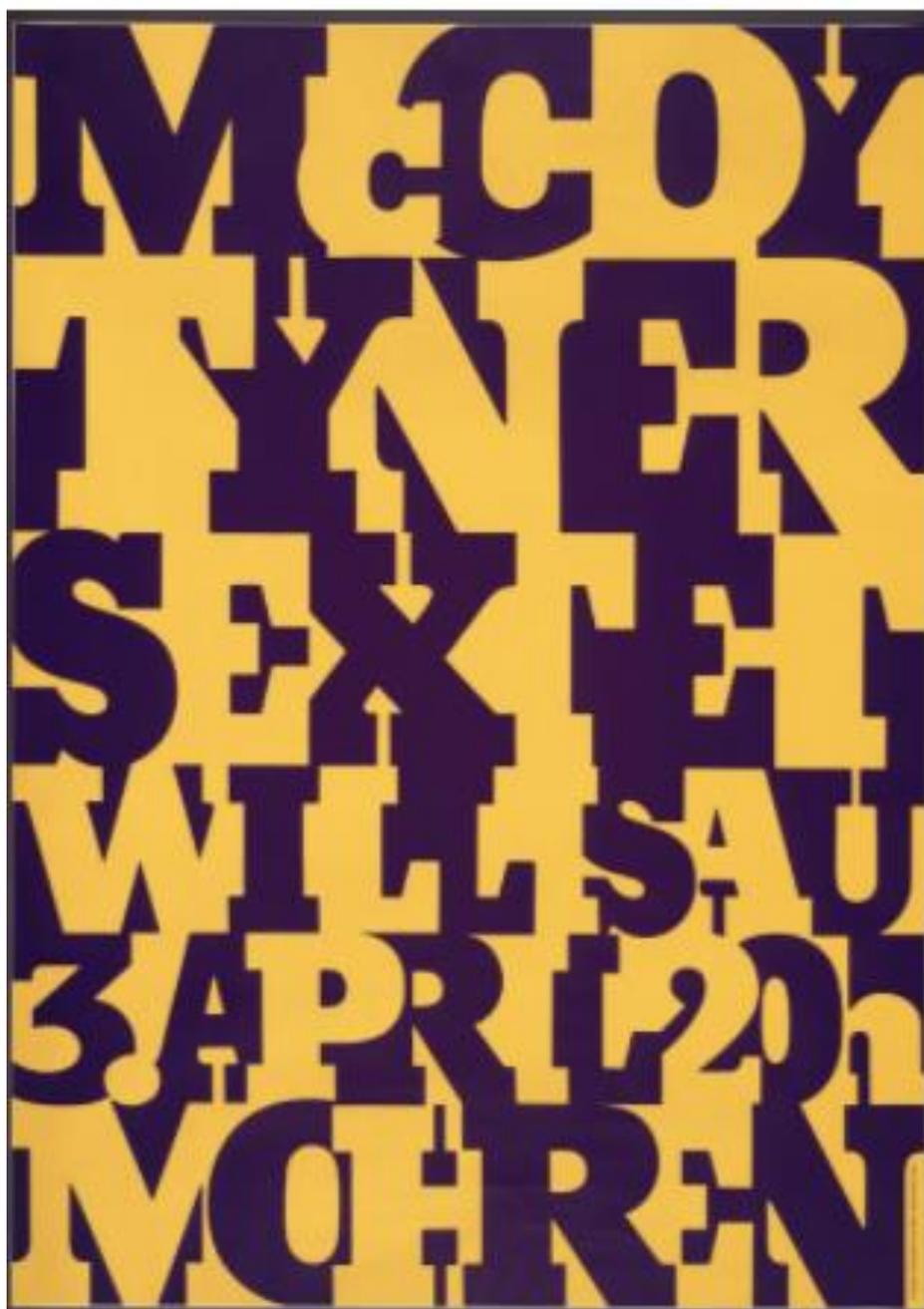


Рис. 80. Трокслер Н.

Секстет Маккоя Тайнера. 1980 г.



Рис. 81. Вайнгарт В.

Дидакта Евродидак. 1980-81 г.



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

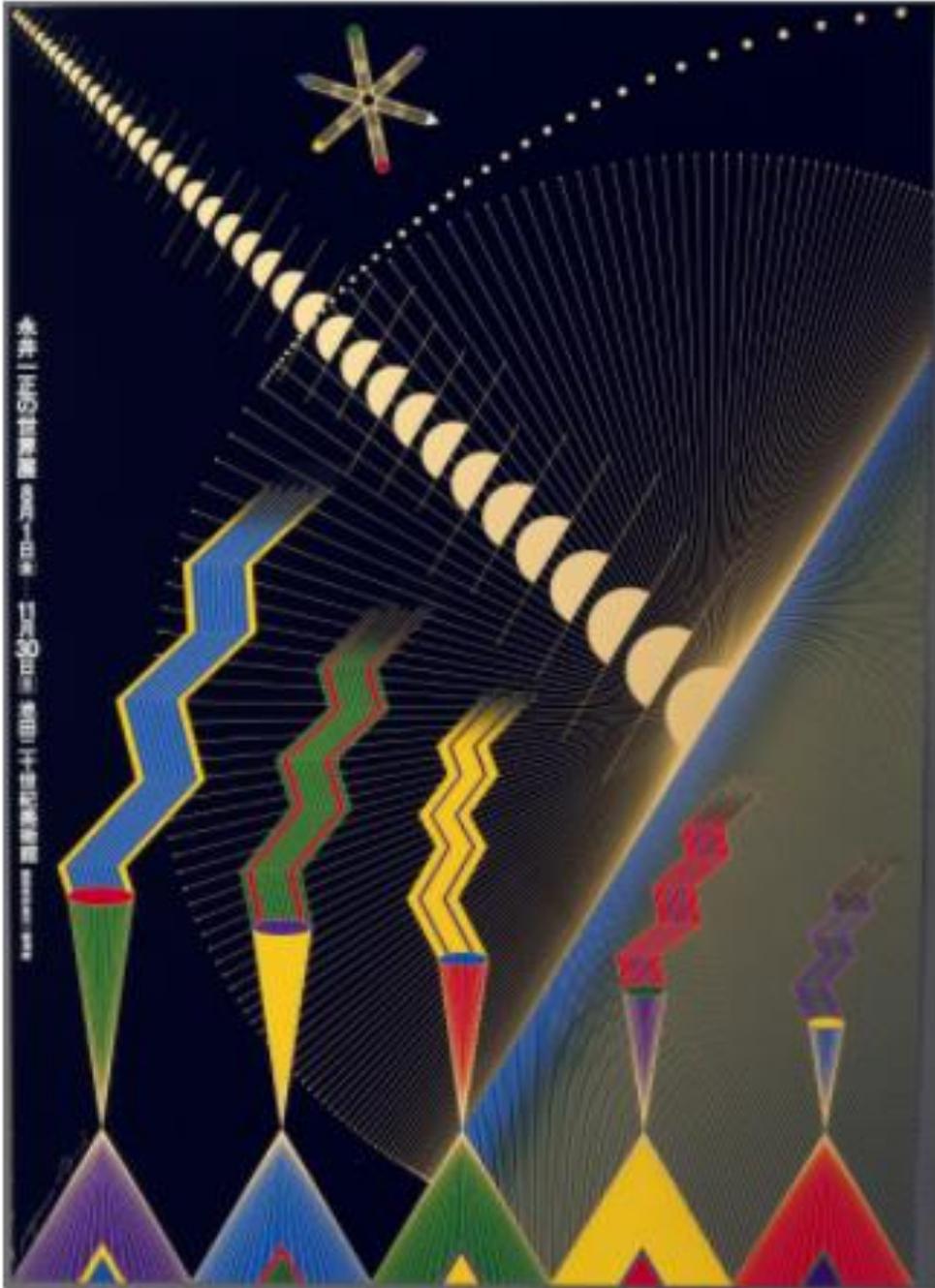


Рис. 83. Нагаи К.

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.

|  |  |  |
|--|--|--|
|  |  |  |
|--|--|--|

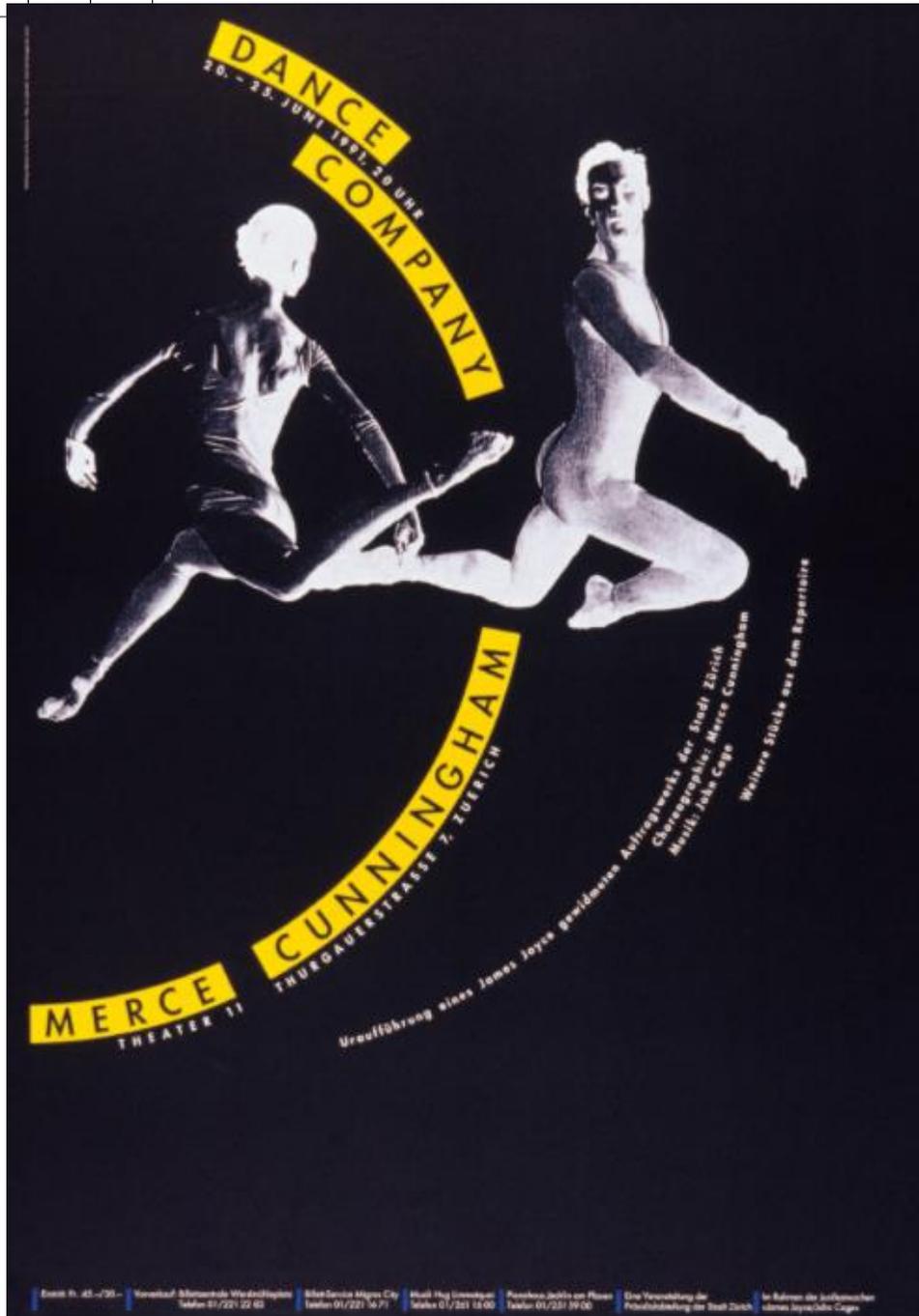


Рис. 90. Тисси Р.

Танцевальная компания Мерса Каннингема. Плакат. 1991 г.

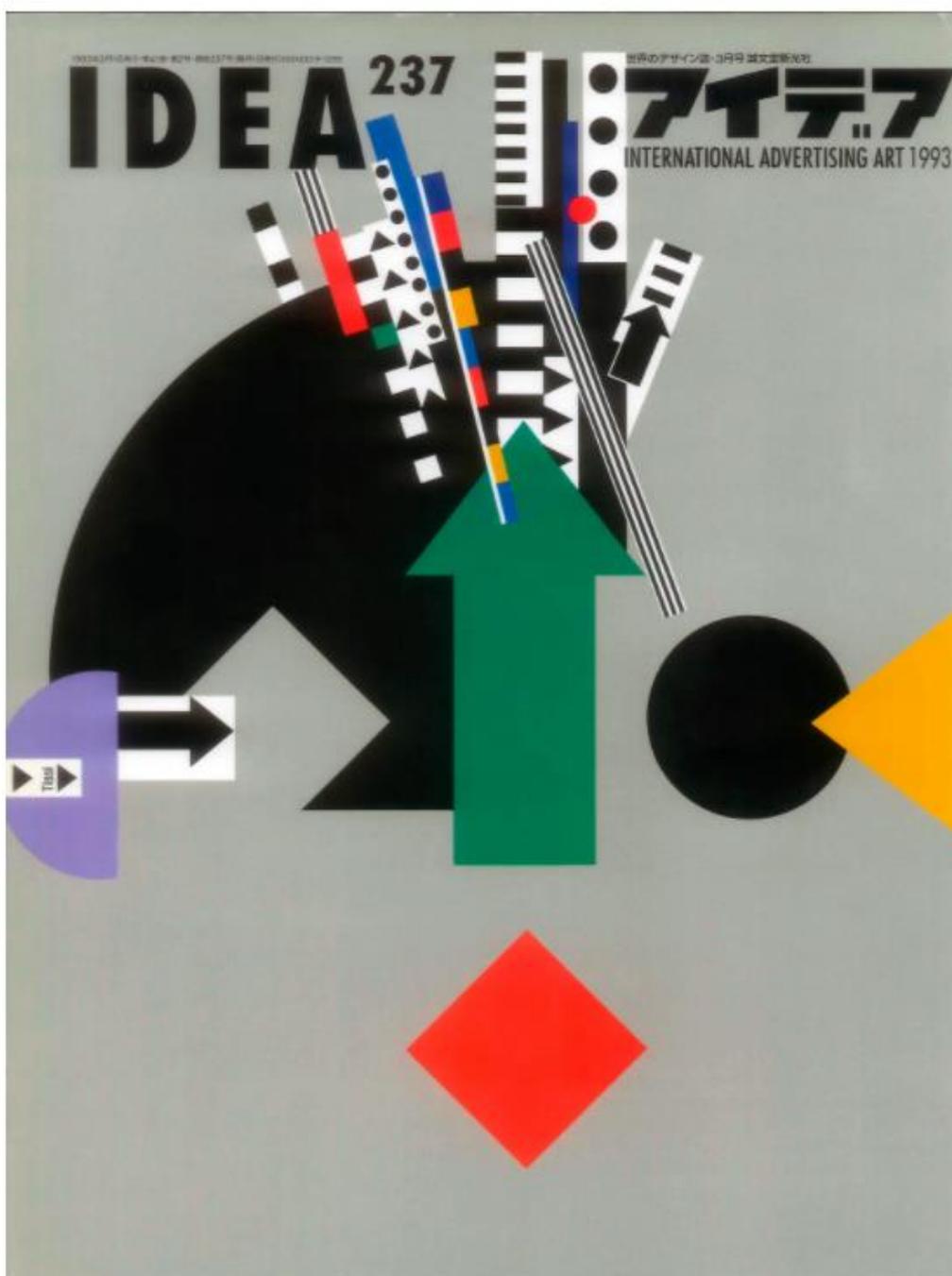


Рис. 91. Тисси Р.

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.