Министерство науки и высшего образования Российской федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Шэнь И

ВЛИЯНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА НА КОНЦЕПЦИИ И ПРАКТИКУ СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА (НА ПРИМЕРЕ КИТАЯ)

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(техническая эстетика и дизайн)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения

доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. РУССКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ: ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА (МЕТАСИМВОЛИКА И МЕТАОБРАЗЫ РУССКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА) 19

1.1. Проблематика восприятия русской постреволюционной культуры в Китае в 1930-е гг. и в настоящее время 19

1.2. Конструктивизм как универсальная проектная концепция: актуальные идейно-художественные, агитационно-графические, социальные и мировоззренческие аспекты 26

1.3. Формулировка языка. Выявление конструктивистских принципов, ставших элементами мировой практики графического дизайна: параллели русского и китайского дизайна 36

Выводы по 1-й главе 69

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЙ КИТАЙСКИЙ ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ: РОЛЬ И МЕСТО ТРАДИЦИЙ КОНСТРУКТИВИЗМА 72

2.1. Теоретическое осмысление русской авангардной культуры 72

2.2. Проектно-художественная культура Китая и актуальные вопросы китаеведения: по материалам научных журналов 94

2.3. Применение мультимедийных технологий в современных университетских курсах по общественно-политическим дисциплинам 106

Выводы по главе 2: 115

ГЛАВА 3. ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ И СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 118

3.1. Применение элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне 118

3.2. Модернизм и конструктивизм в рамках экспозиционной и кураторской деятельности. Дизайн, архитектура, предметное наполнение

выставок как одна из форм распространения и продвижения визуальной культуры 1920-х. Концепции современных выставок 126
3.3. Переосмысление визуального кода конструктивизма средствами современного графического дизайна 142
Выводы по 3-й главе 203
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 206
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ 208
БИБЛИОГРАФИЯ 210
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 228
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 232

Введение

Актуальность темы. Современное состояние графического дизайна и художественно-проектной культуры в целом определяется ее выходом из стадии постмодернизма в стадию постпост- или метамодернизма. Термин «метамодернизм» относительно нов. Впервые он прозвучал в книге голландских культурологов Т. Вермюлена и Р. ван дер Аккера «Заметки о метамодернизме» в 2010 г. На русском языке опубликован аналогичный текст Р. ван дер Аккера «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» [2]. Термин «метамодернизм» используется для определения характера современной культуры чтобы разграничить практику цитатности постмодернизма и современный плюрализм художественных высказываний. Данный термин используется именно как обозначение полярности смыслов и образов, противоположных по характеру, но зачастую объединенных в рамках одного проекта. Метамодернизм – это колебание между противоположностями и одновременность их присутствия в творческом процессе. Маятник, который раскачивается между иронией и искренностью, конструкцией и деконструкцией, строгим порядком и свободной игрой.

Поэтому относительно нелегкой становится задача по выявлению специфических черт современного графического дизайна, в котором одновременно соседствует множество художественных языков, и каждый из них подтверждает сегодня свое право на существование. Среди множества «графических программ» – сложившихся принципов образной выразительности – в данном исследовании выбор пал именно на наследие конструктивизма и его реминисценции, трансформации в современном графическом дизайне.

Конструктивизм – один из краеугольных камней проектных профессий; это не только мощная художественная и проектная программа, но и уникальный пример формирования стандартов профессии дизайнера. Качественно новый подход к работе дизайнера-графика, ставка на

целесообразность, функциональность, ясность передаваемого сообщения – достижения конструктивизма. Он создал новую эстетику и узнаваемый стиль в полиграфии, минималистичный, брутальный, визуально острый. Стилевыми установками определяется и внутренняя конструкция плаката, обложки или печатной полосы (модульной сетки). Конструктивизм для современных дизайнеров-графиков привлекателен и как визуальная система (графический код), и как подход к организации визуального материала, построенный на функциональном отношении к проектной задаче.

«Любое произведение дизайн-графики предназначено в первую очередь для решения той или иной коммуникативной задачи и, соответственно, в деятельности дизайнера-графика основное значение имеет ее коммуникативный аспект. Превращая заданную информацию (в широком смысле слова) в графические знаки и образы и проектируя тем самым средства визуального общения, дизайнер выступает в роли визуального коммуникатора» [92, с.2]. В контексте рассматриваемой в данном исследовании проблемы «ассимиляции» и восприятия наследия конструктивизма дизайнерами-графиками следующих эпох, в том числе являющихся в силу своей национальной принадлежности носителями иной ментальности, перечень основных способов визуализации смыслов в графическом дизайне, предлагаемый Е.В. Черневич, может быть расширен. Черневич выстраивает типологию визуальных текстов на основе понятий семиотики – синонимии, метафоры, метонимии, расширения, сужения и антонимии. Художественный стиль как таковой, если представить его как самостоятельную языковую систему («семиосферу», используя терминологию М. Лотмана) также может выступать в качестве способа коммуникации, сигнализируя не только о своих «родовых», исторических признаках, но и о смыслах, порождаемых следующей эпохой и ее социокультурной спецификой. Стиль прошлого может служить оболочкой для информации, порождаемой настоящим. Но это не просто «упаковка»: синтактика неизбежно влияет на семантику.

Необходимо отметить, что интерес к конструктивизму как графической и проектной системе неоднократно проявлял себя на протяжении второй половины XX века и в начале нынешнего. Каждое поколение дизайнеров в соответствии со своим национальным менталитетом выбирало из конструктивистской программы то, что было им наиболее близко. Швейцарская школа – лаконичность и откровенность графического языка, британская «новая волна» – его революционный подтекст, бунтарский и брутальный характер типографики и фотомонтажа. Для российской школы графического дизайна конструктивизм важен как национальный бренд и пример открытой композиционной структуры; именно ясность и внятность конструкции, ее откровенность активно разрабатываются дизайнерами в книге, плакате, айдентике.

Актуализация приемов и переосмысление принципов конструктивизма становятся характерной тенденцией современности. Возврат к конструктивизму характерен для многих областей культуры, в том числе и даже в первую очередь – для графического дизайна.

Также характерное для современности наложение глобалистских и антиглобалистских тенденций позволяет хотя бы в перспективе или в отдельных случаях говорить о синтезе или интеграции этих тенденций. Опыт не только конструктивизма, но и других авангардных движений стал частью культурного тезауруса графических дизайнеров во всём мире. Это хорошо видно на примерах китайского графического дизайна, который имеет свою национальную специфику, но одновременно является частью общемировых процессов.

Степень научной разработанности темы. Существует множество трудов, посвященных разным аспектам конструктивизма и авангарда в целом в искусстве и дизайне. Описан и исследован ряд работ современных авторов, наследующих принципы и приемы русского конструктивизма и авангарда в целом. Ученые – китайские, европейские, русские, американские – посвящают отдельные статьи или крупные исследования современному

китайскому искусству, в котором проектно-дизайнерская составляющая играет важную роль.

Здесь следует отметить ряд работ, ставших классическими. Вопросы графического дизайна авангарда как части дизайна и проектной культуры в целом освещены в трудах С.О. Хан-Магомедова. Это, в первую очередь, общие формальные, мировоззренческие и коммуникативные моменты. С определенными нюансами, эти положения применимы и трактовке русского авангарда в современном китайском графическом дизайне.

Экспериментальный, научный подход к дизайну зародился в недрах русского авангарда. Эти проблемы раскрыты в работах А.Н. Лаврентьева «Эксперимент в дизайне» [108] и «Лаборатория конструктивизма» [37]. В целом китайская культура имеет другую внутреннюю структуру, но стремление к осознанности методов работы художника и дизайнера, к теоретическому осмыслению творческих и учебных процессов издавна было свойственно китайской культуре, о чем свидетельствует, например, «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» [74]. Практически этот труд можно считать теоретической основой формообразования в китайском искусстве вплоть до современного дизайна.

В российской научной традиции, идущей от Н.В. Воронова, а ранее от Г. Рида, принято рассматривать дизайн не изолированно, а в историческом контексте всей визуальной культуры. Такой холистический взгляд согласуется с традициями китайской культуры в целом и отмечен рядом исследователей всех областей общественной жизни Китая.

Докторская диссертация В.Ф. Сидоренко, раскрывающая проблемы «генезиса проектной культуры и эстетики дизайнерского творчества» [74], является очень важным трудом для построения фундаментальной теории национальной школы дизайна. Укажем здесь также, что Сидоренко отдельно отмечает сложность проблемы проектности внутри традиционных культур (Индия, Китай).

Проблемы стиля, специфики различных видов графического дизайна освещены в работах С.И. Серова [72,73], Е.А. Лаврентьевой [38,39], Е. Черневич [91,92],Э.М. Глинтерник [25,26]. Все их основные положения актуальны и продуктивны для современных практиков и теоретиков дизайна в Китае. Они переосмысляют их, применяют в своей работе, приспосабливая к специфике своей национальной культуры. Проблемы стилевого характера, о которых пишет Серов, для китайского дизайна стоят особенно остро, потому что стоят задачи соединения разных и предельно контрастных источников. Подходы исследователя продуктивны и в данной ситуации.

Исследования В. Кричевского по шрифтам [33, 34, 35] непосредственно применить к иероглифическим языкам невозможно. Но принципы и подходы релевантны, при соответствующих изменениях.

Исследования Е. Черневич о графическом дизайне важны самой постановкой вопроса о русском дизайне как целостном самостоятельном явлении. По этому принципу может строиться изучение практически любой национальной школы. Кроме того, профессиональные средства графического дизайна рассматриваются как система, способная реализовать продукты дизайнерского мышления, когда решение практической задачи порождает художественный образ. Эти методы и выводы продуктивны и при изучении китайского графического дизайна.

Кроме того, вопросы языка по необходимости «тянут за собой» оппозицию «язык – речь» и проблемы семантики. Для такой логоцентричной культуры как китайская это особенно важно. Поэтому продуктивны для изучения и развития китайского дизайна труды Е.В. Жердева [29].

Проблематика искусствоведческой историографии по графическому дизайну раскрывается в статье Э.М. Глинтерник «Российская дизайн-графика в искусствоведческих исследованиях XIX–XXI веков» [26].

Среди исследовательских работ тему русского авангарда раскрывали историки графического дизайна Филипп Меггс и Стивен Хеллер [119]. Их положения также известны и достаточно влиятельны в Китае.

Проблемы китайского графического дизайна в XX в. раскрываются в англоязычном труде Скотта Майника и Джао Пинга [120].

Взаимоотношения национальных основ и влияния западного искусства изучает доктор искусствоведения, сотрудник Института востоковедения РАН Неглинская М.А. [61]. Как современное искусство Китая ощущает себя «между модернизмом и традицией» и продуктивно использует возможности синтеза – такова проблематика многих ее работ. В сфере ее интересов живопись, фигуративная и абстрактная, инсталляция, но отсутствует графический дизайн как таковой. Принципиальный подход, способы анализа, в первую очередь сконцентрированного на семантике, выявление параллелей между китайскими традициями и «глобалистской» современностью – всё это применимо и к китайскому графическому дизайну.

В самом Китае под влиянием российской научной школы проблемы взаимодействия традиций и современности изучается активно, в том числе в архитектуре, Хань Линь Фэем [87].

В самом Китае продуктивный опыт осмысления русского авангарда имеет давнюю традицию.

Начиная с 1922 г., с выхода книги Хуана Чаньхуа «Современное художественное мышление» информация о русском конструктивизме распространялась в Китае.

Основоположником же изучения конструктивизма в Китае является Лу Синь (1881-1936), писатель, художник и переводчик, сыгравший огромную роль в становлении нового китайского искусства и дизайна. Его фигура и влияние советской ксилографии 1920-х – 1930-х гг. на дальнейшее развитие китайской печатной графики рассматривается в диссертационной работе Лю Синь Си [46].

О преобразовании «древних мотивов в транснациональный словарь современного дизайна» писал в своем исследовании У. Рен [67].

Но значение русского конструктивизма и его влияние на современный китайский графический дизайн не выделены в этих и других работах в отдельную научную проблему.

Специфика текстов о современном китайском дизайне такова, что далеко не все из них могут быть отнесены к собственно научным. Но для исследователя они ценны как источник актуальной информации. Это электронные ресурсы дизайнеров-графиков и искусствоведов, другие публикации в интернет-пространстве [141-149]. Они, скорее, материал исследования, а не инструменты научной работы.

В силу холистической структуры китайской культуры свою роль в истории вопроса и графическом дизайне Китая играет литература самых разных научных областей, включая философию и другие общественные науки. Сделанные в них выводы применимы к графическому дизайну. Это ученые из России, Китая и других стран: В.В. Малявин [50,51,52], В. Маслов [54], Тань Аошуан, Линь Юйтан [43], Шэнь Чжэньхуэй [107] , Ж. Франсуа [84], Е.А. Торчинов [80], Lin Li-Chen [117] и другие.

Наглядно иллюстрирует холистическую суть китайской культуре деятельность Цянь Сюэсэня. Будучи создателем китайской космонавтики и кибернетики, именно он ввел в оборот в Китае термин «техническая эстетика», подходя к ней с позиций авиационно-космической промышленности и сочетая это с занятиями философией и музыкой. Его вклад в китайскую проектную концепцию был значителен.

В целом же специального труда, полностью посвященного тому, как влияет опыт русского конструктивизма и близких к нему движений на современную графическую культуру и как дизайнеры Китая включены в этот общий процесс взаимообогащения, автором данного текста не обнаружено.

Кроме того, отдельную проблему представляет собой общекультурная мировоззренческая составляющая, благодаря которой взаимодействие китайской художественно-проектной культуры с русским авангардом имеет свою специфику.

Объект исследования – совокупность работ дизайнеров из России, Западной Европы, США и Китая, в которых явственно выражены конструктивистские и родственные им методы, подходы и приемы.

Предмет исследования – авангардные выразительные средства и приемы, методы и подходы, актуальные для современного графического дизайна и успешно функционирующие в различных национальных контекстах.

Границы исследования. Хронологические границы определяются объектом исследования. Географические границы очерчены Россией, Западной Европой, США и Китаем. За пределами рассмотрения находится культурный опыт других географических регионов, потому что это чрезмерно увеличит объём работы – как по материалу исследования, так и по кругу проблем.

Материалом исследования являются работы авангардных мастеров первой трети XX века и работы современных дизайнеров из России, других европейских стран, США и Китая. Китайскому дизайну здесь уделено особое внимание.

Цель исследования – выявить «формулу», комплекс специфических черт конструктивизма как проектной концепции, актуальной для современного графического дизайна Китая, и проследить ее эволюцию в визуальной культуре в соответствии со спецификой национального менталитета; определить характер восприятия наследия конструктивизма китайским научным, искусствоведческим, проектно-художественным сообществом.

Задачи исследования:

1. Выявить универсализм русского конструктивизма и специфику его интерпретации в современной проектной культуре Китая, очертить круг авторов для рассмотрения, выявить наиболее характерные образцы их творчества.

2. Обосновать значение конструктивизма и его положение в современном китайском общекультурном контексте, выявить параллели между конструктивизмом и современностью в анализе конкретных образцов.

3. Показать, каким образом в современной визуальной культуре реинтерпретируется визуальный код конструктивизма на Западе и в Китае, какие специфические элементы графического языка конструктивизма вошли в тезаурус современной визуальной культуры.

Методологическая база работы содержит насколько составляющих. Это общие труды по искусству и дизайну авангарда, включая конструктивизм; общие работы по истории, мировоззренческим системам и культуре Китая в целом.

Также, широкий круг исследований по истории и теории дизайна и проблематике архитектуры является важнейшей частью методологической базы. Это труды С.О. Хан-Магомедова, Н.В. Воронова, В.И. Тасалова, А.В. Иконникова, Е.В. Жердева, А.А. Грашина, В.Ф. Сидоренко, А.Н. Лаврентьева [37,38,108], С.М. Михайлова, В.Т. Шимко, Г.Б. Минервина, И.А. Азизян, И. Добрицыной, Г. Лебедевой, М.В. Дуцева, материалы о визуальном мышлении, изданные ВНИИТЭ. Особо следует отметить концепции П. Бюргера [10], А.Г. Габричевского [18] и А.И. Уемова [81,82].

Также, в отдельную группу следует выделить труды, посвященные непосредственно истории графического дизайна и специфическим ее аспектам. Это труды Филиппа Меггса и Стивена Хеллера [119], охватывающие непосредственно весь пласт истории визуальной графической культуры (периодизация, становление профессии, история стилей); работы и публикации Сергея Серова [72, 73], Екатерины Лаврентьевой о соотношении текста и контекста в графическом дизайне [38], работы Елены Черневич [91,91], исследования Владимира Кричевского [34], отражающие специфические проблемы истории графического дизайна (искусство плаката, проблематика отечественной истории графического дизайна, шрифт и типографика), Элеоноры Глинтерник [25, 26]. Для получения актуальной

информации использованы электронные ресурсы – страницы соцсетей дизайнеров-графиков и искусствоведов, пишущих об актуальной истории графического дизайна, новостные порталы, электронные публикации на специализированных сайтах («AIGA eye on design», электронная версия журнала «Eye», сайт журнала «Шрифт», посвященного типографике). Также чрезвычайно важным представляется англоязычный труд двух авторов – Скотта Майника и Джао Пинга «Китайский графический дизайн в XX веке» [120], где особое внимание уделяется Хин Джантао, одному из наиболее ярких последователей Ар Деко, конструктивизма и группы «Де Стиль» в полиграфическом дизайне. Из последних научных исследований следует отметить диссертацию на соискание кандидатской степени Лю Синь Си «Советская ксилография 1920-х – 1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века» [46], где детально рассматривается фигура Лу Синя (1881-1936), писателя, художника и переводчика, основоположника современной китайской литературы, и его роль в становлении нового китайского искусства. Анализируется влияние эстетики и художественных принципов советской гравюры на формирование китайских мастеров ксилографии.

При изучении явлений китайской художественно-проектной культуры необходимо учитывать специфику культуры Китая в целом, ее холистичность, теснейшую связь с другими формами – философией, религией, бытовыми традициями, политикой. Поэтому особое место уделено разного рода исследованиям трудам исследователей культуры Китая, русским, европейским, китайским. Это В.В. Малявин [50,51,52] В. Маслов [54], Тань Аошуан, Ли Юйтан[43], Е.А. Торчинов [80], Ж. Франсуа [84] и др. Кроме того, необходимо осознать, почему именно сейчас так резко возросла актуальность русского авангарда для дизайна Китая. Для этого необходимо обратить должное внимание на состояние современного российского китаеведения, включая области, далекие от художественно-проектной культуры. По данным причинам отдельное внимание было уделено обзору

актуальных современных работ в журналах «Проблемы Дальнего Востока» и «Азия и Африка сегодня» за 2020-2022 гг.

Методология и методы исследования. Методология исследования определяется системно-функциональным и контекстным подходами. Среди применяемых методов есть общенаучные и специфически искусствоведческие.

К общенаучным методам относятся:

1. Общелогические методы анализа и синтеза.

2. Методы сравнительного анализа.

3. Методы выявления контекстных связей между разными формами культуры, между формами культуры, принадлежащими различным историческим периодам и национальным традициям.

К искусствоведческим методам относятся:

4. Все основные методы искусствоведческого и художественно-конструкторского анализа с применением системного и семиотического подходов.

5. Методы формального, морфологического искусствоведческого анализа.

Гипотеза исследования. На основе наследия русского авангарда и выявления его специфических, соотносимых с актуальными трендами графического дизайна графических, пластических и образно-художественных приемов, в рамках каждой национальной парадигмы возможно построение собственной модели отношений не только между прошлым и современностью, но и между различными национальными культурами. Такая модель наиболее ярко проявляет себя в проектной деятельности – графическом дизайне и рекламной полиграфии, архитектуре и экспозиционном дизайне, работая как форма художественно-проектной деятельности, которая решает также и образовательно-просветительские задачи. Идею сложноорганизованной преемственности стилей и методов коммуникации в графическом дизайне следует рассматривать в контексте специфического менталитета каждой нации, ее уникальной эстетической и

этической системы ценностей во взаимосвязи с общемировыми процессами в художественно-проектной культуре.

Основные положения, выносимые на защиту:

1.Наследие русского конструктивизма чрезвычайно актуально для развития современного графического дизайна.

2. Особая роль здесь принадлежит современному китайскому дизайну и проектно-художественной культуре в целом. Для этого есть несколько причин:

2.1. Россию и Китай, при всех культурных различиях, объединяет ряд общих установок: это центральная роль слова в культуре, большое и часто центральное значение общественно-идеологических компонент, стремление сочетать традиции и новаторство на своей национальной почве.

2.2. Идеологемы социализма 1920-х гг. и современного коммуникативного дизайна противоположны. Но уникален сам опыт успешной активной работы с идеологемами, добровольное подчинение им и нахождение в них источника вдохновения и новых формальных идей.

3. Формотворчество русского авангарда служит прекрасным источником для творческого заимствования в современных условиях. При всех ярко выраженных национальных чертах, а, может быть, и благодаря им, русский конструктивизм продуктивно интерпретируется в условиях резко контрастных национальных культур.

4. В отличие от западноевропейских и американских дизайнеров, китайские проектировщики на протяжении десятилетий были практически изолированы от воздействия русского авангарда. Современная общественно-политическая и общекультурная ситуация в Китае способствует тому, что обращение к опыту русского авангарда не только возможно, но и весьма продуктивно.

5. Западноевропейская и американская современная проектная культура энергично отдаляется от позиций постмодернизма в пользу нового лаконизма, чистоты стиля и определенности творческой концепции. Здесь

опыт русского авангарда бесценен. Поэтому в современном мире необходимо осмыслить этот опыт заново. В современном мире тенденции развития художественно-проектной культуры становятся глобальными, и проникновение идей, принципов и приемов русского авангарда в дизайн Китая и других стран за пределами европейской традиции выявляет новые возможности и стимулы для развития современной художественно-проектной культуры.

Научная новизна исследования. В работе впервые рассматривается влияние русского конструктивизма на китайский и западноевропейский дизайн в едином комплексе. С учетом специфики китайской культуры и современной ситуации в китайском обществе в целом, в искусствоведческий научный оборот введены новые изобразительные и текстовые материалы по китайскому дизайну. Выявлена система параллелей между русским авангардом 1920-х и ситуацией в современном дизайне. Системно учитывается взаимосвязь идеологических и формально-эстетических факторов в современном китайском дизайне.

Теоретическая значимость исследования. Данная работа представляет собой опыт рассмотрения влияния русского конструктивизма на современный китайский и европейский дизайн. Одним из способов выявление этой системности служит обращение к концепциям П. Бюргера, А.Г. Габричевского, которые обнаруживают свою высокую продуктивность для анализа современного китайского графического дизайна. Выявляются пути, методы и конкретные приемы, которыми достигается гармоничное сочетание общемирового и национального компонентов. Обнаруженные аналогии и параллели представляют собой продуктивный инструментарий для анализа артефактов современного дизайна в Китае и других странах.

В соответствии с тенденциями современной китаистики, в работе выявлены аналогичные явления и процессы в других областях китайской культуры и общественной жизни. В результате обнаруживается, насколько происходящее в современном дизайне Китая органично и актуально для страны.

Практическая значимость исследования. Результаты данной работы могут быть использованы в процессе обучения дизайнеров, художников, искусствоведов, культурологов, специалистов по культурам Дальнего Востока.

Выработанные методы и результаты анализа могут показать свою продуктивность при построении музейных и выставочных экспозиций, концептуальных виртуальных музеев по типу «Музея живописной культуры» в СССР.

Некоторые наработки автора в дальнейшем могут учитываться при разработке сравнительных характеристик дизайна русского авангарда и других стран Азии и Африки.

Научная обоснованность и достоверность полученных результатов обеспечена методологией исследования; опорой на широкий круг источников из разных областей гуманитарных наук, обширной базой материала исследования.

Апробация результатов исследования осуществлялась по нескольким направлениям. Это публикации в российских изданиях, рекомендованных ВАК, в китайских специализированных изданиях, в педагогической работе.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, библиографии, двух текстовых и двух иллюстративных приложений. Текстовая часть – Том 1. Два иллюстративных приложения объединены в Том 2.

Текстовые приложения: Приложение 1. Таблица основных китайских документов-источников по конструктивизму. Приложение 2. Круглый стол

«ВХУТЕМАС и авангард в зеркале современности. Социальные и философские аспекты искусства 1920-х», РГХПУ им. С.Г.Строганова, 11 сентября 2023 г. Список обсуждаемых вопросов и имена участников.

Глава 1. Русский конструктивизм: значение его языка и методики для современного графического дизайна (метасимволика и метаобразы русского конструктивизма)

1.1. Проблематика восприятия русской постреволюционной культуры в Китае в 1930-е гг. и в настоящее время

Российский конструктивизм является радикальным, идеально авангардным движением, повлиявшим на самую сердцевину современного западного дизайна и архитектуры (ил. 1-4). В начале XX века русский конструктивизм стал известен в Китае благодаря Лу Синю и другим китайским художникам, ученым, деятелям в области культуры и искусства. Они переводили оригинальные тексты и писали статьи и эссе о российском конструктивизме, что по сей день оказывает позитивное влияние на развитие современной китайской архитектуры и дизайна.

Воздействие российского конструктивизма и других авангардных движений на современное китайское искусство, на весь организм китайской культуры в целом, на первый взгляд, невелико. Но это если ориентироваться именно на точное следование графической и пластической программе этого движения.

Однако, для Китая характерен иной принцип апробации и внедрения методов русского авангарда. Постигая искусство через философию, китайское общество обращает внимание прежде всего на семантический потенциал (посыл)[1] объектов архитектуры и дизайна, копируя таким образом не столько внешние принципы, сколько «внутренние» смыслы. В понимании китайского искусствоведческого и научного сообщества именно космизм как общность религиозно-философских, мистических, художественных и научно-футурологических течений, зародившихся в конце XIX века, в рамках которых человек и человечество объединены в одно целое с космосом и развиваются по одним закономерностям, оказываются центральной

[1] Азарова Наталия. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, язык [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://natalia-azarova.com/pdf/syst_class_verse.pdf (дата обращения: 17.03.2024).

философской идеей русского авангарда. Беспредметное, абстрактное искусство и геометрия в их понимании и являют собой идею космоса как новой мироустроительной программы, выходящей за пределы предметной среды и земного существования человека. Об этом – круглый стол, организованный 11 сентября 2023 г. Академией Ханчжоу в РГХПУ им. С.Г.Строганова. Вопросы круглого стола и список участников см. в Приложении 2.

В связи с этим становится непросто провести аналогии и выявить эволюцию методов создания именно визуального образа, имеющих отношение к конструктивизму. Космизм привлекает внимание китайского научного сообщества как идея настройки индивидуума на творческий процесс, как внутренняя закономерность производимых художником внешних действий, как то, что определяет необходимость обращения к тем или иным пластическим, графическим, образно-художественным средствам. В понимании китайского научного сообщества космизм отвечает за «дух» творческого процесса, является тем, что усиливает креативный потенциал художника.

Отдельный интерес представляют мировые школы дизайна и, в частности, ВХУТЕМАС. Конструктивизм привлекает китайскую общественность как уникальная креативная программа, система, способная производить яркие и в то же время максимально функциональные объекты при использовании минималистичного набора выразительных средств. Конструктивизм, таким образом, определяется и как основа педагогического метода дизайн-образования – т.е. проектной методики, внедрив которую в современное образование в сфере искусства и дизайна, можно раскрыть креативный потенциал студентов, развить это качество как одно из наиболее важных в профессии. Конструктивизм в первую очередь воспринимается как способ воспитания творца нового, а сама художественная программа осознается как следствие формирования художника с новым менталитетом и системой ценностей.

13 декабря 1920 г. Александр Родченко, Варвара Степанова и Алексей Ган объявили о создании первой рабочей группы конструктивистов. Начиная с 1925 года, после выставки в Париже, советский конструктивизм стал широко известен на Западе. Он воспринимался как часть политики и экономики СССР, как ее культурная форма, отраженная в сознании общества.

В Китае начало распространения литературы о русском дизайне и авангардном искусстве приходится на 1922 г. В китайской истории он получил название «год покаяния». Это был год приезда второй дипломатической миссии в Китай. В Китае появляется литература, содержащая размышления о современном художественном процессе в СССР. До конца 1948 года это был период развития и освоения новых идей.

Таблица, где показаны основные документы-источники, см. приложение 1.

В книгах, вышедших в Китае в это время, говорится о современном русском искусстве, причем не только о конструктивизме. Похоже, что авторы не ставили своей задачей выделить именно конструктивизм, а рассуждали о русском авангардном искусстве в целом, обычно не дифференцируя различные направления. Говорится о важных завоеваниях России в области художественного развития.

Были известны в Китае и концепции, где эстетически ценной считалась только старая живопись и графика, а конструктивизм жестко критиковался и трактовался как стадия умирания искусства. Среди художников русского театра предавангардного времени в Китае более всего известны Михаил Врубель и Аполлинарий Васнецов. Особо ценным представляется отражение в их творчестве реалий современной жизни и воплощение элементов народной культуры, фольклора в сочетании с современным художественным языком. Они открыли путь дальнейшим новаторским начинаниям.

Рассуждая о современном русском искусстве, китайские авторы знакомили своих читателей с различными произведениями. Анализируются

подробно беспредметные композиции В. Кандинского, выявляется его значение для развития искусства.

В ряде книг упоминается Л. Татлин, в том числе его макет памятника III Интернационалу и работы других конструктивистов. Неоднократно обсуждалась концепция Татлина, его башни: проект, его материальное воплощение, т.е. способ презентации – модель. Они получили высокую оценку. К примеру, Фэн Цзыкай (1898-1975, художник, писатель и педагог, а также переводчик русских текстов) в своей «Истории западного искусства» пишет о «создании активной тектоники», о новых принципах. Их воплощением для него и является Башня III Интернационала Татлина, вернее, ее макет.

Конструктивизм в Китае в 1930-е воспринимается как революционное движение, направленное к переустройству мира. Однако некоторые авторы считают, что конструктивизм в русском искусстве и дизайне занимает доминирующее положение и при этом подвергается критике, гонениям и почти полному замалчиванию.

Были известны в Китае, в переводах Лу Синя, и работы А. В. Луначарского. Он уделял значительное внимание конструктивизму, его идеям и критиковал его с позиций пролетарской культуры. В Китае была доступна информация о революционных событиях в России, о появлении СССР как нового государства, о советской литературе, искусстве, о различных идеологиях в литературно-художественном творчестве, о социальной специфике нового общественного строя, о тесной связи культуры с реальной жизнью и со строительством социализма, о принципах соцреализма. Отметим здесь, что термин «социалистический реализм» прозвучал впервые в 1934 г. из уст А.М. Горького, когда Луначарского уже не было в живых.

Китайские интеллектуалы первой трети XX века испытывали острый интерес к России революционной эпохи: к ее литературе, путям

художественного развития, идеям, персоналиям, к конкретным произведениям, их образам и образно-художественной системе в целом.

В Китае раннее распространение русского конструктивистского дизайна и другой связанной с ним информации произошло в 1922 году, в книге Хуан Чаньхуа «Современное художественное мышление». За 26 лет, прошедших с тех пор до 1948 года, идеология и концепции дизайна этого движения постоянно внедрялись. Определенное влияние на развитие современного китайского дизайна ощущается до сих пор.

Велика заслуга китайских деятелей, способствовавших распространению информации о конструктивизме и авангардных художественных практиках; основные документы перечислены в хронологическом порядке в таблице в Приложении 1.

Одна из важных областей влияния – спорт и дизайн спорта как характерный элемент новой западной истории искусства и менталитета, наряду с социально-технической составляющей. В Китае подробно изучали богатый опыт подобных проектно-спортивных событий: методы и документы творческой работы, нюансы сценарных форм, использование материалов, особенности стиля и причины развития. Особенно велика заслуга переводчика Чжао Жолинь. Сценическое искусство и искусство спорта рассматривалось как часть изобразительного искусства и его истории.

Изучены текст литературоведа-марксиста и педагога Владимира Фриче (1870-1929) «Очерки социальной истории искусства» (в Советской России вышла в 1923 г.) и статьи неизвестного автора (к сожалению, установлено лишь имя китайского переводчика, приведено в таблице, см. приложение 1). «Социология искусства» представляет собой интерес и как прогноз: ведь авторы рассуждают об искусстве композиции и о проектировании, высказывая мысли о путях его развития. Считается, что личная позиция проектировщиков-дизайнеров и художественный стиль их работ полностью исходит из политической позиции пролетарской рабочей массы. На самом деле, по их мнению, эти произведения искусства далеки от коммунизма, и

они оценивают это движение и творчество его представителей негативно, принижая их достижения. Упоминают авторы и звукоподражание, шумовые эффекты. Это было широко распространено в искусстве данного периода. Здесь можно вспомнить и поэтическую заумь В. Крученых и Д. Бурлюка, музыку А. Мосолова, В. Дешевова 2-ю и 3-ю симфонии Д. Шостаковича и другое. Одним из переводчиков этих текстов был Лу Синь. В преамбуле переводчиков выражено иное отношение: «Исходя из социально-революционной позиции искусства, одобрить идеи автора». В предисловии к переводу Лу Синь воздает хвалы революционным делам и идеям. Очевидно, что он стоит на революционных политических позициях, как и некоторые другие деятели культуры Китая этого времени. Поэтому известная степень влияния русского формализма на современный дизайн Китая и стала возможной. Имело место изучение и подражание русскому революционному искусству.

Если ранее, при знакомстве с западноевропейской масляной живописью, «китайские художники не имели достаточно времени и возможностей для глубокого изучения западной традиции», и это «мешало им полноценно понять и применить зарубежный опыт в своем творчестве» [46, с.18], то опыт авангарда значительно глубже проникал в коренные основы китайского мироощущения.

С точки зрения современной проектной культуры, русский конструктивизм и другие авангардные формалистические художественные движения достаточно радикальны и полны устремлений к революционным идеалам. Это одна из влиятельнейших авангардных школ современности, чьи установки актуальны до сих пор.

В Китае, несмотря на бурные социальные перемены и «левый уклон», в художественном мышлении и творчестве красная революция и политическая идеология диктатуры пролетариата были практически уничтожены, но они оказали положительное влияние на дальнейшее развитие. В первой половине XX века, особенно в середине 1930-х гг., реакционное правление Гоминьдана

достигло относительной стабильности. Современный дизайн в Китае развивался главным образом в Шанхае и других прибрежных регионах, где правили реакционно-националистические силы. Как известно, реакционная партия Гоминьдана боролась с «красной» властью. Идеология пролетариата, идеи социализма, коммунистическая мысль о художественном дизайне была не только нетерпима властью, но и строго ограничена и даже «нокаутирована». Поэтому, находясь, практически, под белым террором, китайские художники и дизайнеры не могли изучать и использовать опыт советских художников-конструкторов и авангардного художественного творчества в целом так смело и радикально, как они стремились.

Но сейчас это стало возможным, и приемы русского графического дизайна, конструктивизма и других формалистических движений влияют на современный китайский дизайн, а он, в свою очередь – на другие социальные факторы. Влияние раннего советского проектно-конструкторского движения прослеживается в произведениях и текстах китайских художников и деятелей культуры и искусства. Распространение этого влияния неизбежно: ведь, согласно китайской пословице, «Вода течет вниз». Оно также содействует культурному и художественному обмену и является его частью, способствуя развитию современной проектной культуры. Несмотря на относительно небольшое влияние этого проектного движения на современный дизайн Китая, в целом оно – важная часть знакомства нации с мировым дизайном. Это влияние способствует дальнейшему течению и развитию национального духа, прогрессу мысли, продвигает современный дизайн Китая и другие искусства во всемирное сообщество. Один из примеров этого – фонтан Айвэйвэя по мотивам Башни Татлина (ил. 54). Влияние изменений и развития, внесенного контактами с европейской авангардной культурой, бесспорно и закономерно.

На сегодняшний день взгляды на российский конструктивизм и другие авангардные движения претерпевают значительные изменения. Тема

социальной значимости искусства и дизайна вновь актуальна, а за каждым конкретным приемом или частным высказыванием «на злобу дня» той эпохи очевидно наличие общих закономерностей, которые следует выявить для усиления продуктивности современного дизайна.

С начала XX века многие китайские художники, учёные, педагоги, деятели культуры активно осваивают западные модели искусства и дизайна, как уже говорилось ранее, делая упор именно на креативную составляющую учебного процесса. Для активных социальных преобразований в стране необходимо развитие прогрессивного сознания, и здесь значение опыта русского авангарда выходит за рамки проблем искусства и дизайна.

1.2. Конструктивизм как универсальная проектная концепция: актуальные идейно-художественные, агитационно-графические, социальные и мировоззренческие аспекты

Данный раздел не является собственно описанием конструктивизма. Это сделано во множестве исследований. Задача нижеприведенного текста – выявление тех черт конструктивизма и близких к нему явлений, которые актуальны для развития современного дизайна и искусства.

1.2.1. Общие положения (на основе концепции Питера Бюргера)

Нередко многие черты конструктивизма трактуются ошибочно или/и произвольно. Но такая интерпретация является частью актуальной проектно-художественной парадигмы, и современный исследователь должен считаться с этими ее особенностями. Развитие техники, СМИ, компьютеризация – всё это способствует экспоненциальному росту интереса к авангарду в культурном сообществе. Выработанный российскими конструктивистами круг приемов, системность их мышления, внедрение проектно-художественной деятельности в самую гущу жизни – всё это актуально для современной культурной ситуации, но может быть применено не буквально, а с изменениями, вызванными новыми условиями. Применительно к

русскому искусству часто и терминологически нестрого используется понятие «конструктивизм». Оно стало почти метафорой.

Причин популярности русского авангарда несколько. Это:

1. Ренессансная парадигма существования «чистого искусства», предназначенного только для любования, явно теряет свое лидирующее значение. Стремление русских конструктивистов перейти непосредственно к проектированию жизни, воплощая в себе пафос революционного созидания («Мы наш, мы новый мир построим»), обнаруживает свою жизнеспособность за пределами марксистко-ленинской или даже любой идеологии неутилитаристского типа. Размывание границ между искусством и дизайном – только одно из воплощений данной тенденции.

2. Проектное отношение к жизни, так ярко выразившееся у конструктивистов, востребовано в современной действительности. Практически перед каждым человеком жизнь сейчас ставит проектные задачи.

3. Развитие средств массовой информации, как бумажных, так и электронных, повышает востребованность обобщенных форм, для которых органично подлежать механическому/цифровому воспроизведению. Динамические конструктивистские формы как будто предназначены для возможностей motion-design’а, которые раскрывают их подтекст.

4. Засилье массовой культуры, с одной стороны, как будто не способствует популяризации авангардного искусства, которое по существу остается элитарным, но его достижения и формы мигрируют в массовую культуру в виде бытовых предметов, антуража фильмов и компьютерных игр. Последнее справедливо не только для конструктивизма, но и для других авангардных движений.

5. Обытовление и искажение смысла термина «конструктивизм» воплощает в себе интерес к конструктивности как таковой везде, где ее можно обнаружить, спрогнозировать или выстроить. Следом приходит иногда и интерес к подлинному конструктивизму.

6. Ретроспективные и полистилистические тенденции постмодернизма не обладают потенциями для длительного развития. Во многом паразитируя на достижениях прошлого, они обладают весьма низким прогнозно-футурологическим потенциалом. Для дальнейшего развития необходимо вновь обращаться к достижениям конструктивизма и других авангардных школ. Частично это явление начало развиваться еще в недрах постмодернизма.

7. Русский конструктивизм показал возможность активного и продуктивного сосуществования идеологии и эстетики.

В своем обращении к прошлому постмодернизм постепенно приблизился к прошлому относительно недавнему, коим и является авангард первой четверти XX века, включая конструктивизм. Таким образом, его «возрождение» является синтезом постмодернистких и антипостмодернистских тенденций, т.е. составляющей метамодернизма.

8. Парадокс современной проектно-художественной культуры в том, что, с одной стороны, чистый эстетизм возник именно в раннем буржуазном обществе (итальянский Ренессанс)[2]. Зрелое капиталистическое общество, вошедшее в фазу империализма, наоборот, коммерциализировало искусство в степени, ранее невиданной. Но массовая культура нуждается в притоке новых идей и для этого осваивает опыт авангарда. Конструктивизм с его острой выразительностью и динамизмом для этого наиболее эффективен.

9. Для анализа того, почему для современного графического дизайна и искусства русский конструктивизм особенно популярен, весьма продуктивна концепция П. [3]Бюргера, изложенная им в работе «Теория авангарда» [10].

В очередной раз он напоминает о «взаимосвязи отдельного произведения и социальной действительности», которой оно обязано своим появлением, но не только. Он ставит «вопрос об изменениях социальной

[2]Бенеш О. Искусство Северного Возрождения: Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство XXI век, 2014. – 488с.

[3] Бюргер П. Теория авангарда. – М.: V–A–C press, 2014. – 200 с.

функции произведения после заката обусловливающего его общества. Эта модель позволяет допустить, что в изменившейся общественной ситуации произведение получает новые социальные функции» [10, с. 16]. Именно это и происходит с русским авангардом.

10. Конструктивизм, да и авангард «первой волны» в целом, реформировал и «институт искусства», в рамках которого произведение существует [см. 10, с. 17]. Конструктивизм, да и русский авангард в целом, и выступает как некое гиперпроизведение, как проявление института искусства, внедренного в жизнь и созидающего ее. За вычетом коммунистической идеологии, такая позиция является архетипичной и проявляет себя в современном дизайне. При всём огромном различии между идеологией русского авангарда и современного постиндустриального коммерциализированного общества, типологически взаимоотношения искусства, дизайна и жизни здесь строятся по общему принципу.

11. Бюргер говорит об «эманации интенции произведения». Но этих интенций, с нашей точки зрения, несколько. Некоторые из них раскрываются современникам, иные – значительно позднее. Изменения «реального положения аудитории этого произведения» позволяют обнаружить их, и тогда, действительно, «антиномия историчности и вневременности становится частично объяснимой» [10, с. 17]. Возвращение к идеям русского авангарда, опыт деконструктивизма и ряда других явлений и демонстрирует, как «антиномия историчности и вневременности» превращается в некий новый если не синтез, то интеграцию.

1.2.2. Проблемы анализа современного китайского искусства и дизайна как части мировой культуры: релевантность терминологического аппарата А.Г. Габричевского

На протяжении своего развития китайская культура многократно абсорбировала разнообразные влияния. Контакт с Западом — не единственная такая встреча, но ей принадлежит особая роль. Европейская

культура была мощным сформированным комплексом, последствия оказались радикальными: «Долгое время Китай превосходил окружающие его страны в политическом, экономическом и культурном отношении <…> Однако западная культура Нового времени… отличалась от всего, с чем Китай сталкивался до сих пор… Проникновение в Китай западной культуры стало серьезным вызовом…» [107, с. 254].

Контакты с русской и советской культурой целесообразно выделить в отдельную проблему. Они оказались наиболее продуктивными. Укажем на основные причины, которые широко известны. Ведь русская культура является, по своему существу, евразийской и поэтому открыта для прямого диалога и с Востоком, и с Западом, а не стремится к подавлению и доминированию.

Ценнейшая часть русской культуры – ее науки об искусстве. Продуктивность этой искусствоведческой школы велика и очевидна. Значение ее влияния на китайское современное искусствоведение трудно переоценить. В русском и советском искусствознании накоплен богатейший материал, терминологический и концептуальный инструментарий, который можно продуктивно использовать для анализа произведений искусства и дизайна, возникших на другой культурной почве. В корпусе текстов, созданных китайскими исследователями и посвященных анализу отечественного искусства и дизайна, упоминается много имен российских ученых. Но текстов, содержащих ссылки на труды А.Г. Габричевского (1891–1968), нами не обнаружено.

Сам Александр Георгиевич не оставил письменных высказываний о китайском искусстве. С уходом из жизни племянницы его жены, Ольги Сергеевны Северцевой (1931–2021), последнего живого свидетеля, получить прямую информацию о том, как ее дядя воспринимал китайское искусство, невозможно. Известно, что интересы Габричевского были значительно шире, чем круг тем его работ.

Но не менее важно другое. Всякая выдающаяся концепция оказывается продуктивной за пределами первоначального материала. Это справедливо и для «Морфологии искусства» А.Г. Габричевского [18].

Сила его концепции — не в системе новых терминов или сложной конструкции, а в ее универсализме. Все противоречия, кажущиеся неразрешимыми, — между бытием и становлением, движением и покоем, объективным и субъективным, рациональным и эмоциональным и т. п. оказываются снятыми. Эти же свойства делают ее чрезвычайно привлекательной для анализа китайского искусства и дизайна. Изучение китайской художественно-проектной культуры — замечательная возможность проверить на практике степень универсальности концепции: высокий статус движения, изменчивости, синкрезис эмоционального и рационального начал — все это гармонирует с основными установками Габричевского. Здесь же отметим, что в его концепции также сняты противоречия между историческим и формальным подходом. Для Габричевского было важным преодолеть мнимую противоречивость различных искусствоведческих установок. Данные качества удивительным образом «ложатся» на китайскую культуру, находят отклики и аналогии в ее специфике.

Если Габричевский ставит проблему — вопрос о «формальном методе» [16] — и поднимает на щит «онтологичное как таковое» [15, с. 87], провозглашая ценность бытия в его целостности и изменчивости, то для китайской культуры абстрактная «внежизненная» постановка вопроса не характерна вообще. Все имеет свою практическую, действенную и одновременно мировоззренческую значимость, а художество, искусство – неотъемлемая составляющая ритуала. Последний же – средство упорядочивания самой жизни. В китайской художественно-проектной культуре ритуал служит центральной осью.

Очень созвучна китайским установкам и проблематика статьи Габричевского «Одежда и здание» [19]. В китайской культуре каждая вещь

воспринимается в среде, в контексте и вне их как бы и не существует. А это окружение неизбежно подвижно и изменчиво. Возможно, из множества европейских искусствоведческих концепций наиболее релевантная для Китая принадлежит именно Габричевскому. В отличие от Г. Вельфлина и многих других, русский ученый ставит на первое место не статику, а динамику.

Весьма многозначно китайское понятие, которое обычно переводят как «вещь». Это слово обозначает не только материальные объекты, но и свойства характера, понятия и т. п. Здесь также важно, что китайское мышление иероглифично, и поэтому метафорическое начало выражено в нем особенно сильно. Одна из общих черт русской и китайской культур — их литературоцентричность, поэтому постановка вопроса в статье «Язык вещей» [24] близка китайскому мировоззрению, и это также справедливо для современной художественно-проектной культуры, причем характерно, что у Габричевского синтез мировоззренчески-философского и практически-аналитического, абстрактного и конкретного, достигает уровня синкрезиса, полной слиянности. Это также гармонирует с основными установками китайской культуры.

Габричевский во многих своих работах практически снимает противоречие между утилитарным и духовным. Очень продуктивна для анализа китайского дизайна статья «От орудия к монументу» [21]. Установка, что в культуре все и всегда пронизано духовным смыслом, близка китайскому мировоззрению. Собственно, чисто утилитарного в китайской культуре не было в прошлом, нет и сейчас.

Габричевский в своих работах стремился «синтезировать историзм и формализм» [16, с. 19]. Этой проблеме посвящено «Введение в морфологию искусства» [15]. Для китайской художественно-проектной культуры такая постановка вопроса также актуальна. В ней задолго до теории «5 пар понятий» художественный язык достиг высокой степени формализованности, и была разработана система приемов. Трактат «Слово о живописи из сада величиной с горчичное зерно» [75] — своего рода коллективный Вельфлин

на китайской почве. Но, в отличие от большинства европейских систем, система этого «сада» основана на идеях имманентности движения и изменения, на динамических началах, а также сочетает в себе рассмотрение формальных проблем и сюжетики.

Что же касается историзма, китайская культура, при всей ее приверженности традициям, когда подражание древним является главной добродетелью художника, также включает в себя обновление как часть этой традиции. Стабильность и динамичность не противоречат друг другу. Неслучайно, что самая древняя китайская книга, основа культуры, — «И-цзин», «Книга перемен». Диалектическое понимание гармонии и устойчивости как законов для протекания успешных процессов приводит к тому, что китайская культура успешно осваивает достижения европейской культуры и приспосабливает их к своим потребностям, находя аналоги этих явлений в своем прошлом. Потребность обновлять, изменять себя — одна из максим китайской этики. Одновременно человек изменяет и свою среду.

Габричевский пишет, что в процессе своей деятельности, «…творчески воссоздавая окружение, человек антропоморфизирует его» [19, с. 408]. В китайской культуре также постоянно присутствует органическое ощущение, что все окружающее пронизано жизнью, и это не нуждается в специальных доказательствах.

Но есть моменты, где европейская и китайская культура занимают резко контрастные позиции. Если для европейца подчинение материи духу представляет собой проблему, то китайцу такая постановка вопроса чужда. Подчинение земли небу, пронизанность духом гармонии есть константа и аксиома. Но это сочетается с постоянным присутствием мысли о человеке как о духовно-телесном существе. Размышления Габричевского о двигательных моментах, о действительности психического акта вплетены в европейскую традицию, и применить их к китайской культуре непосредственно нельзя. Требуется некоторая корректировка.

Здесь следует учесть важность ритуала в китайской культуре. А в его описании, как и в рекомендациях для работы художника, подробно описывается двигательная стратегия. Даже само существование специальных гонгов для начала работы художника, для приведения его в соответствующее медитативное состояние, прекрасные и драгоценные подставки для влажных кистей есть часть «реквизита» для ритуала. Все эти действия можно релевантно описать с европейских позиций европейскими же психофизическими понятиями, потому что они отражают и воплощают общечеловеческие качества. Но следует помнить о китайской специфике.

Насколько важна тема динамики для Габричевского, свидетельствует то, что поводом для рассуждений о психическом акте, движении, послужил такой «статичный» художник как А. Мантенья. Ученый пишет о том, что «временная стихия» дана «главным образом в моментах двигательных и качественных», воплощена в «едином психическом акте» [17, с. 332].

Подобные подходы применимы и к китайской живописи. Созерцание, сосредоточенность — не противоположность действия, а один из способов действовать. Психической динамикой пронизана и традиционная, и новая китайская живопись, поэтому естественно, что, преломляя приемы русского супрематизма и конструктивизма, китайские художники и дизайнеры извлекали из них родственные им подтексты.

Определенная работа требуется для применения такого специфически европейского понятия, как **субъективизм.** В «Теории и философии искусства» Габричевский пишет: «… примат вещи — прагматизм, объективизм, постоянство тела, статика, пустота[;] примат среды — выразительность, субъективизм, динамика, качественная текучесть тела, творческая среда, наполненность» [22, с. 209]. При всем антииндивидуализме китайской этики и эстетики, в них большая роль отводится личной инициативе человека. Возможно ли это назвать субъективизмом «с китайским лицом» — вопрос дискуссионный. Отметим здесь и специфически китайское понимание активности человека, который не отягощен никаким

подобием «первородного греха» и выполняет волю Неба посредством своей деятельности. Она возможна, потому что пространство «принимает» ее, «ожидает» изменений и «готово» к ним.

Габричевский говорит о «динамическом пространстве» применительно к европейской культуре. Эту проблему он раскрывает в уже упоминавшейся работе «Введение в морфологию искусства» [15]. Но в китайской художественно-проектной культуре также пространство всегда воспринималось динамически; статического, безразличного пространства просто не существует, и пустота — полноправный участник пространственного диалога. У Габричевского пустота, конечно же, — европейское понятие с античными корнями. Пустота в китайском понимании — это близко тому, что русский ученый называет выразительностью и динамикой.

В Китае эстетический опыт пронизывает всю жизнь. Взаимодействие духовного и материального, художественного и бытового происходит, скорее, по типу дизайна. Соответственно, Китай проложил свой собственный путь к современной проектной культуре. Утилитарный и эстетический опыт не совпадают, и установление их гармонии представляет для дизайна отдельную проблему. Габричевский пишет о том, как трансформируется бытовой зрительский опыт индивида при восприятии произведения искусства. Здесь сочетаются общечеловеческие свойства и национальные особенности, поэтому идеи ученого следует переосмыслить на китайской почве, не перенося их механически. Ведь «Китайская культура приспособлена к тому, чтобы перенимать элементы пришлой культуры, включать их в состав собственной системы, что свидетельствует о ее сильнейшей способности к инклюзивности» [107, с. 254].

Современное китайское искусство и дизайн как раз демонстрируют эти эффекты инклюзивности, поэтому сейчас для их анализа особенно актуальна статья Габричевского «О современной живописи». То, что он говорит о «проповеди конструктивизма», о поиске универсального, о том, что выше

«лирической мишуры отдельных манер» [20, с. 312], напрямую можно соотнести с современной китайской художественно-проектной культурой. Это практически прямое объяснение, почему передовой китайский дизайн с энтузиазмом воспринял достижения русского авангарда, в чем они соответствовали внутренним потребностям китайской культуры с ее антииндивидуализмом.

Китайцев неслучайно называют самым историческим народом. Прошлое живет как органическая часть современности. При этом формальные аспекты, например, живописи «шань-шуй», сохраняют свою актуальность по сей день и даже отражаются в абстракции и в графическом дизайне. Еще интереснее становится проблема, когда речь идет об авангардном искусстве. Если же присмотреться к кругу общения Габричевского, обратиться к его письмам, выявить отдельные высказывания, его острый интерес к проблемам «формального метода» [см. 15, 16, 23], становится ясным, что авангард для него — органичная тема. Во всех текстах ученого внимательный читатель чувствует, что данные принципы и подходы релевантны и продуктивны для анализа авангардного искусства и дизайна. Это также справедливо для практики и теории китайской художественно-проектной культуры, поэтому усвоение научного наследия Александра Георгиевича Габричевского будет для них весьма плодотворным.

1.3. Формулировка языка. Выявление конструктивистских принципов, ставших элементами мировой практики графического дизайна: параллели русского и китайского дизайна

1.3.1. Роль текста: его артикуляция и акцентировка; текст-лозунг

Выстраивая концепцию сравнительного анализа конструктивистского прошлого и настоящего графического дизайна, приходится использовать различные логические ходы и учитывать свойства не только анализируемого материала, но и общекультурный и общесоциальный контекст. Не обойтись здесь и без понятия идеологии: «…оно позволяет мыслить противоречивые

отношения духовной объективации и социальной реальности» [10, с.14]. В связи с агитационными и пропагандистскими, а также рекламными задачами текст играет в произведениях конструктивизма особую роль, и его влияние простирается далеко за пределы этого явления.

Русская культура, как известно, литературоцентрична. Слово играет в ней ключевую роль. В этом отношении можно говорить, что конструктивизм рождался и развивался как типично русское явление. Но в этом же причина притягательности конструктивизма для китайской культуры, которая также литературоцентрична.

Текст в произведении конструктивистского дизайна решал в первую очередь агитационные и пропагандистские задачи (ил. 17). Даже реклама конкретных изделий или магазинов предполагала воспитательный эффект: внедрение в народные массы более совершенного образа жизни, повышение культуры быта (ил. 30-32).

Если мы говорим не только об эстетически-формальных качествах, мы обязаны учитывать весь социальный контекст: «общественное воздействие произведения нельзя просто оценивать по нему самому и … это воздействие во многом определяется институтом, в котором ”работает” произведение» [10, с.141].

Механизмы работы этих институций в наше время изменились кардинально. Современный графический дизайн, как правило, ставит перед собой коммерческие задачи. Мировоззренческие вопросы находятся где-то глубоко в подтексте. Но сами принципы обращения к реципиенту, пробуждение эмоционального отклика и побуждение к действию остаются практически те же. Помимо содержания текстового сообщения, призыва, лозунга, графические и композиционные средства его подачи в современном дизайне во многом восходят к открытиям и достижениям конструктивизма.

Текст в плакате этой эпохи предполагает непосредственное и очень активное обращение, призыв к зрителю. Данное явление мы наблюдаем за пределами конструктивизма, например, в плакате Д. Моора «Ты записался

добровольцем?» (ил. 33). Характерно, что этот плакат используется в современном коммерческом контексте, для рекламы, например, сетки-рабицы. Этическая сомнительность такой трансформации не отменяет того факта, что нисхождение больших идей в область бизнеса и коммерческого успеха – характерная тенденция нашего времени.

Практика создания афористичных текстов в синтезе с изображением коренится в лубке, который также есть международное явление. Практика, сформировавшаяся в конструктивизме, в современном мире находит широчайшее применение и в бумажной, и в интернет-сфере.

Но в конструктивистскую эпоху ситуация усложнялась тем, что большая часть адресной аудитории была малограмотной. Визуальный ее опыт также был далек от идеалов авангарда. Поэтому вполне закономерен выбор текстов и способов их подачи: частое использование повелительной формы глагола (пресловутое «даёшь!») или безглагольная форма предложения, хлесткие рифмы, обилие восклицательных и вопросительных знаков (ил. 19 и 25). Но всё это было эффективным, потому что графические средства также работали на общую ситуацию.

Визуальный опыт адресной аудитории не предполагал, в большинстве своем, знакомства с формальными изысками высокого искусства. Волей-неволей авангард, и конструктивизм, в частности, должен был обратиться к вневременным и внестилевым подосновам визуального восприятия, двигаясь параллельно с развитием гештальтпсихологии и даже во многом опережая ее достижения.

Текст-лозунг помещен в лаконичную и сильнодействующую композицию, своего рода визуальный лозунг и призыв, как на плакате А.Родченко «Книги по всем отраслям знаний» и его же обложке книги С. Третьякова «Речевик» (ил. 17, 18). Он занимает там сильную, акцентированную позицию. Согласованность графических форм, выразительных средств типографики и чисто визуально-изобразительного

текста, единая система композиционных осей и др. способствует взаимному усилению воздействия графических и вербальных средств (ил. 27, 28, 29).

Заимствованное из футуризма акцентирование отдельных элементов – ударных букв, слогов, изъятие неэффективных мелких деталей (как, например, засечек) действительно позволяет словам звучать «во весь голос», если воспользоваться названием поэмы Маяковского (ил. 8, 9, 10, 11).

Разнообразны способы включения текста в композицию: его расположение, сочетание масштабов букв и изображения, соотношение линий букв и фигур. Характерно использование восклицательных знаков как своеобразных «рамок» текста (ил. 20, 21). Такое же усиливающее воздействие производят и стрелки, указывающие на ключевой предмет рекламы (изображение и/или слово его заменяющее), ил. 22, 23.

Текст может преподноситься как говоримый персонажем («Книги по всем отраслям знаний» Родченко (ил. 17)) или быть «неперсонализованным» («Всё для женщины только в ГУМе»), ил. 32.

В современном графическом дизайне все эти приемы используются. Стилистика шрифта является частью стилевой системы, определяя методы построения композиции.

Для китайской культуры также издавна характерно сочетание изображения и текста в одном пространстве, как в элитарной, так и в массовой культуре.

Иероглифика по своей природе ближе к чистой визуальности, поэтому частичное заимствование и переработка приемов, выработанных в других культурах, оказывается весьма плодотворной. Тем более это эффективно относительно конструктивизма, потому что в нем, как и в иероглифике, ярко выражена геометрическая составляющая: прямые линии и углы, квадрат как основа базового геометрического тела.

Всё вышеописанное позволяет системе приемов конструктивизма при работе с текстом быть востребованной и модифицированной для других условий, сложившихся в современности.

1.3.2 Формулировка нового художественного языка

Русские конструктивисты – активные созидатели нового художественного языка. Эта была экспериментальная деятельность по созданию нового искусства, практически «лаборатория»: «Искусство представлялось отраслью науки, настолько точный и универсальный характер носили художественные системы. Искусство и наука оказывались близки для художников по своим методам познания» [37, с.8]. Именно русский авангард впервые заговорил языком искусства о символике приема, о возможности выразить с его помощью, с одной стороны, вселенские смыслы, а с другой – воплотить закономерности, по которым работает индустрия, промышленность. В конструктивистских методах работы видели, как отмечено Н.М. Тарабукиным, проявление общих методических принципов любого созидательного труда [см. 79].

Если авангард четко ощущал архетипическую связь искусства с производством и другими видами производственной деятельности, наукой и т.д., значит, он понимал и системный характер культуры. Именно авангард превращает общие категории, формальные универсалии, во внестилевые рабочие инструменты, и конструктивизму в этой деятельности принадлежит одна из главных ролей. Выработка такого отношения к законам художественной формы и позволит превратить их вскоре в инструменты идеологического, а позднее и коммерческого воздействия, выявив эмоциональную и волевую подоплеку данных приемов.

Перечислим ниже самые важные и актуальные для современного графического дизайна уроки конструктивизма:

1. За каждым приемом стоят важные общежизненные и мировоззренческие смыслы, которые проявляют себя вне зависимости от осознанности или неосознанности их создателей и реципиентов.

2. Динамика современной жизни требует своего воплощения, и круг методов и приемов конструктивизма – один из наиболее действенных инструментариев этого.

Рассмотрим подробнее эти пункты.

1. Художественный приём вполне может функционировать как знак и во многом является им. Он способен включаться в различные контексты, в том числе мировоззренческие. Те радикальные изменения, которые произошли в мире после 1917 г., невозможно игнорировать, и революционный смысл авангардных приемов очевиден. Области, где совершаются эти революции, могут быть различными: от социальных преобразований до технологий производства, но то, что Корбюзье называл Новым духом, L'Esprit Nouveau, отражается в этих приемах. К тому же они оказались приспособленными не только к промышленному способу производства, но и к работе с компьютером.

Оказалось востребованным и стремление сблизить искусство и жизнь и даже растворить одно в другом. Ярко это выражено в постмодернизме и метамодернизме. Всё чаще термин «искусство» оказывается имплицитным, уступая эксплицитные позиции арт-дизайну и арт-практикам.

2. Конструктивистские выразительные средства приспособлены к условиям современности. В графическом дизайне Китая и других стран можно найти много близких аналогий.

Склонность китайского искусства к приемам, которые типологически можно обозначить, в духе Г. Вельфлина, как «живописность, целостное единство, неясная ясность», как бы пролегают в другом русле, в духе лирической абстракции. Но еще в глубокой древности, напомним, существовал стиль живописи под названием «железная проволока» [см. 47, с.52]. Поэтому элементы геометрической абстракции, например, в духе Я. Чернихова, или супрематизма, также органично проявляют себя в китайской художественно-проектной культуре.

Рассмотрим следующие примеры (см. Приложение с иллюстрациями № 2 «Диалог времён»).

Пример 1. Так, например, китайский художник Чэнь Юнц, следом за А. Родченко и Я. Черниховым, использует разделение изобразительной поверхности на участки прямолинейных и криволинейных очертаний.

Пример 3. Архитектурный проект Лю Чжичао является прямым подражанием работе братьев Весниных. В обоих случаях мы имеем дело с функциональным размещением внутреннего пространства, что проявляется в экстерьере здания. Это позволяет полностью избавиться от традиционной архитектурной структуры. Впрочем, такая форма возможна только для новых материалов и технологий. Однако, не следует абсолютизировать здесь проявление принципа проектирования «изнутри наружу». Графика внешнего силуэта самоценна. У Лю Чжичао структура выглядит более разреженной, контуры – более динамичными, «деконструктивистскими».

Пример 5. Приёмы, созданные в недрах конструктивизма, обладают внестилевым потенциалом и могут быть применены в произведениях постмодернистского склада и даже ассоциироваться с массовой культурой. Работа с объёмом и пространством, как она велась в рельефах В. Татлина, вполне может быть продолжена в иных реалиях. Китайский художник Xing Jie Xing создал свой «стереоскопический» рельеф, который можно трактовать вполне реалистически: женская маска – голова в очках, на переднем плане – рука, а пространственный рельеф вокруг головы легко трактуется как шарф-палантин. Сложный узор его складок носит вполне конструктивистский характер, а их ритм очень динамичен. Видим мы здесь также использование «методов сложения», т.е. комбинаторики по типу ассамбляжа, а значительный перепад глубины поверхности позволяет говорить о «методе вычитания», который перекликается также с приемами А. Архипенко. Этого скульптора нельзя безоговорочно причислить к конструктивистам, но его концепция выросла на русской авангардной почве. Принципы «реальных материалов в реальном пространстве», создание объектов из элементов

настоящего, из предметов окружающей реальности также весьма актуальны для современности. Если предположить, что Владимир Татлин действовал бы в наших реалиях, то в качестве материала для работы он бы несомненно мог взять похожие вещи – это по-своему начало эстетики «ready-made».

Пример 9. Афиша Родченко к фильму С. М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» представляет собой своего рода рекурсивное «произведение о произведении». Для изображения Родченко выбрал ставший позднее хрестоматийным эпизод с детской коляской, катящейся по Потемкинской лестнице в Одессе, но трактовал его в характерных авторских приемах: острая динамичная диагональ, контраст черного и белого. В работе гонконгского дизайнера Чен Шаохуа (Chen Shaohua) драматизм и глубокое идейное содержание оказались полностью снятыми. Свитые в двойную спираль нога мужчины в черном и нога женщины в светлом могут ассоциироваться с чередованием черного и белого на лестнице в трактовке Родченко. Но в целом устойчивая вертикальная ось, «мирная», домашняя расцветка женской ноги, симметрия композиции – всё это очень далеко от прообраза Родченко и Эйзенштейна. Влияние Родченко можно усмотреть также в самом принципе рационального построения композиции. Плакат Чен Шаохуа по своей методике работы с визуальным образом близок знаменитым плакатам японского дизайнера-графика Шигео Фукуды, которые строятся на основе оптических иллюзий и где всегда в одной изображенной форме заключено два смысла. Однако Чен Шаохуа вкладывает в него и другой, для него более важный подтекст. Нога в черных брюках и лаковом ботинке символизирует традиции модернизма. Нога в китайской национальной одежде – традиционное культурное наследие. Смысл этого плаката, анонсирующего выставку графического дизайна в Китае (одну из первых, проводилась в 1992 г.) гласит: создание визуальной культуры возможно только при условии интеграции, симбиоза традиционного культурного кода и универсальных концепций модернизма. В контексте данного исследования этот пример приобретает особый интерес: благодаря ему демонстрируется

кредо китайских дизайнеров-графиков в том числе и в отношении отдельных «измов» русского авангарда, что объясняет специфичность репрезентаций конструктивизма в китайском графическом дизайне.

Пример 10. Одним из общепризнанных шедевров раннего советского конструктивизма является сценическая установка Л.И. Поповой для спектакля В.Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец». Достаточно широко известно, что колеса и Х-образные элементы конструкции оправданы содержанием пьесы: ее главный герой – мельник. Общая форма трехмерной конструкции была обусловлена соображениями сценического действия-движения. Но ее двухмерное изображение представляет большую эстетическую ценность и продолжает в этом качестве служить источником вдохновения для современных художников и дизайнеров.

Работа Чжана Маньчжура также связана со зрелищной темой: здесь это традиционное шоу с фарфоровой тарелкой, которую раскручивают на шесте. Данный сюжет повторяется неоднократно с уменьшением. Особого упоминания заслуживает и тот факт, что фактически этот объект дизайна является продолжением традиций агитфарфора. Последовательное уменьшение дает ощущение вращения уже самого материального объекта, тарелка буквально раскручивается у нас в руках. Похожие ощущения вызывает и производственная установка Поповой, которая, в согласии с программой театрального Октября, должна была работать как динамическая конструкция, механизм, приводящий в движение актеров, служащий двигателем действа, происходящего на сцене. Такая трансформация образов вполне правомерна. Это соответствует программным установкам Мейерхольда: «Театр маски всегда был Балаганом [с прописной буквы – Ш.И], и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движения, неразрывно связана с идеей Балагана» [58, с.221]. Сочетание геометрии и фигуративности – фигуры клоунов, гимнастов на арене цирка – имеет аналоги: у Поповой и Мейерхольда подобное сочетание реализовалось непосредственно в ходе спектакля.

Пример 14. Обложка книги «Избранного» Н. Асеева, выполненная Родченко, – образец аскетичного и чрезвычайно выразительного решения. Здесь много острых экспрессивных деталей: Буква **Н**., упирающаяся в округлый элемент мягкого знака, точка после **Н**, как бы скрепляющая конструкцию, горизонтали буквы **В**, рифмующиеся с элементами буквы **И**.

Многие поэты-конструктивисты тогда писали о Китае – С. Третьяков (ил. 34, 35, 37), который в 1920-е гг. читал лекции в Пекинском университете, Н. Асеев. Они проецировали советскую революционную культуру на происходящее в Китае. Так что такой откровенно конструктивный образ обложки не случаен, это как раз отражение идей и контекста через типографику, через подражание идеям артикулированного текста (Лисицкий уподоблял эффекты визуальной трактовки слова голосу и жесту оратора (ил. 61)). Лу Синь, в свою очередь, – никто иной как популяризатор русского авангарда и переводчик советских авторов (Луначарского и др.).

Обложка «Повести о русско-советском романе» Лу Синя (дизайн обложки – Хин Джантао) – почти прямая цитата работы Родченко. Дизайнер-график Хин Джантао (1906-1996) активно пользовался тезаурусом конструктивизма и Ар-Деко, оформляя обложки книг в 1930-е. [120]. На национальную идею геометрического орнамента, простых и лаконичных форм предметно-бытовой среды западные идеи Ар-Деко, искусство европейского авангарда (неопластицизм, в частности) и советская конструктивисткая эстетика легли очень органично и воспринимались как одна из точек соприкосновения культур Востока и Запада.

Более сложная конфигурация иероглифов не позволила Хин Джантао достичь такой же степени композиционной чистоты. До некоторой степени способствует усилению зрительного воздействия более яркий цветовой контраст. Кроме того, воспринимать графику иероглифов должны люди, знающие китайский язык: следовательно, эти гештальты для них являются зрительно более простыми, чем для европейцев, которые смотрят на них как

на «чистую графику». Да и в целом для китайского изобразительного искусства более характерна живописность, чем чистая графичность.

Пример 15. Влияние контррельефов Татлина на китайский графический дизайн явно ощутимо: эффекты светотени, многослойности могут реализовываться в двухмерном пространстве как некий сложный подтекст. Характерна также сложная композиция, сочетание дугообразных и прямых линий – границ. Работа Ли Шина вполне может быть реконструирована как объемный объект в духе контррельефов Татлина. Богатая ритмика, диалог перекрытий и пересечений также свойственны обоим произведениям.

Пример 16. Плакат Лисицкого «Красным клином бей белых» – один из известнейших шедевров конструктивизма. Цитировать его почти невозможно, настолько его собственная образность будет подавлять всё привнесенное извне. Но работа Чэн Юнца, при всех ее отличиях, основана на той же самой группе приемов. Это: работа с линиями и формами, где комбинация элементов превращается в плотно состыкованную конструкцию; типично и конструктивистское сочетание цветов – белый, черный, красный; двухмерные геометрические элементы могут быть трактованы и в трехмерном, объемном пространстве; вытянутые в горизонтальном направлении остроугольные элементы-клинья как бы «целятся» в определенную точку пространства, несут в себе дух борьбы и известную «агрессивность».

Пример 19. Следующая пара примеров – работы Родченко и Вэн Ли Сина. Пространственная работа Родченко представляет собой трансформацию двухмерной плоскостной выкройки в сложно организованный динамичный трехмерный объем. Отметим здесь также его динамико-кинетический потенциал. Думается, китайскому художнику, проектировщику и зрителю также близка идея «работы с пустотой».

Сравнение этой работы со спиралеподобной конструкцией Вэн Ли Сина вполне продуктивно и правомерно. В обоих случаях мы имеем дело с созданием пространственного объекта методом дублирования форм и

повторения операций. Здесь акцентируется формальная основа пространственного творчества: линия, цвет, фигура/форма, фактура материала.

Кроме того, у Вэна мы видим повышенную декоративность. А спиралевидная конструкция может ассоциироваться также с памятником III Интернационалу Татлина, который давно был известен в Китае, упоминался, в частности, в текстах Лу Синя.

Данная подборка позволяет проследить практически все пластические и графические коды русского конструктивизма, характерные для современного графического дизайна Китая. Модернизм универсален в своей концепции, любой элемент работает одновременно в нескольких состояниях – на плоскости, в объеме, пространстве. Точно так же ведут себя и коды русского авангарда; мы наблюдаем их смешение, трансформацию: активизируется цвет (черный, красный) и становится символом сообщения, дается акцент на композиционную диагональ (наиболее значимый элемент конструктивизма), дизайнеры используют подход «правды материала» и создают работы в духе объектов, которые могли бы быть сделаны на курсах пропедевтики во ВХУТЕМАСе и Баухаузе. Цвет, плоскость, типографика, пространство и плоскость работают так, что создается не повторение произведений ушедшей эпохи, но переосмысление принципов, вывод ключевых для проектной культуры позиций на современный уровень.

1.3.3. Формулировка языка в русском и западноевропейском авангардном дизайне: супрематизм, футуризм, конструктивизм за пределами России и их параллели с китайским дизайном

Русский нон-конструктивистский и западно-европейский авангард выдвинул множество разнообразных приемов, актуальных для современного дизайна. За пределами российского конструктивизма также были выработаны методы работы с формальными универсалиями, которые выявили свою актуальность и релевантность в самых различных условиях,

включая современные. Это методы и приемы супрематизма, русского и итальянского футуризма, западно-европейского варианта авангарда в исполнении Л. Мохой-Надя (ил. 63, 64), близкого конструктивизму, но не совпадающего с ним во всём, а также конструктивизм братьев Певзнеров, развивавшийся за пределами России и вне коммунистической идеологии.

Для вышеперечисленных разновидностей авангарда идеолого-политические основы не играли большой роли, и этим они кардинально отличались от русского конструктивизма. Но у них тоже были свои глубокие концепции, больше ориентированные на философско-космологическую проблематику. Всем авангардистам было понятно, что искусство способно непосредственно воздействовать на жизнь, на поведение людей. И они сознавали, что в своих художественных и текстовых манифестах следует обращаться не только к индивиду, но и к массам.

Все эти художественные движения выработали круг авангардных выразительных средств, аналоги которых можно найти в современном графическом дизайне Китая и других стран. Примеры таких параллелей представлены ниже (Приложение с иллюстрациями №2 «Диалог времён»).

Пример 2. Техника создания скульптуры, изобретенная Наумом Габо, принадлежит к той ветви русского конструктивизма, которая возникла в эмиграции и вне влияния коммунистической идеологии. Габо больше интересовали не политические, а космогонические идеи. Его скульптуры как бы рождаются из космоса, из окружающего пространства и одновременно формируют его. Это произведение, исполненное ощущения мира, живущего в пространстве и во времени. Хотя скульптура монохромная, можно, в известной степени, говорить о сочетании скульптуры и живописи, вернее, живописности, за счет игры света.

Китайский художник Ли Хуа уже непосредственно сочетает скульптуру и живописную геометрическую абстракцию.

Пример 4. Ласло Мохой-Надя многое сближает с творчеством Александра Родченко. Мохой-Надя нельзя безоговорочно отнести к

конструктивистам. У него сильнее выражено кинетическое начало, в сочетании с элементами геометрической абстракции, не сводимой к приемам супрематизма или школы П. Мондриана. Мохой-Надь – приверженец технико-технологического подхода в искусстве; именно ему принадлежит идея заказать производство своей картины на фабрике вывесок (так называемые «телефонные картины»). Мохой-Надь использует разнообразный геометрический «репертуар»: в приведенном образце присутствуют сегменты круга.

Фактически мы здесь можем говорить о машинном или программируемом искусстве. Движение и кинетика, процесс, демонстрирующий изменения формы и композиции – основной лейтмотив работ Мохой-Надя. Здесь мы видим последовательность (раскадровку) движения форм (сегментов круга).

Если их соединить «линиями хорошего продолжения», по Р. Арнхейму [3], получится спиралевидная линия. В работе Чэнь Юнца, которая, по мнению автора, ассоциируется с вышеназванной, также есть спиралевидные линии хорошего продолжения. Три темных диска в середине также образуют прямую «линию хорошего продолжения», которая работает как аналог черного стержня у Мохой-Надя. Данные работы демонстрируют, что тема движения на плоскости была значима для авангарда и позднее нашла свое продолжение в искусстве других стран.

Работа Мохой-Надя позволяет также говорить о «чувстве лепки на холсте». Ее вполне можно преобразовать в 3-х-мерный объект (макет). Здесь, возможно, косвенно отразился его опыт работы с трехмерными объектами и с эффектами света. Прием полупрозрачности напоминает также работы Н. Габо из плексигласа, хотя геометрические модули иные.

Пример 6. Для современного дизайна более приемлемы те супрематические приемы, которые типологически близки конструктивистским. Так, сложная динамичная композиция-конструкция Малевича, где доминируют вытянутые узкие фигуры – почти двухмерные

стержни, с нашей точки зрения, находит свою параллель в работе дизайнера из Гонконга Цзинь Дайцян. Здесь мы также видим одну доминирующую вертикаль, длинные стержни, контрастирующие с мелкими деталями, активную и многообразно представленную диагональ. Но, в отличие от Малевича, гонконгский автор использует параллельные диагонали под углом 45^0. В работе Цзинь Дайцяна больше чисто декоративно-узорного начала: это повторы мелких элементов. Современно выглядят и детали, напоминающие цифры и другие части текста электронных табло, а также выбор сложных, «анилиновых» оттенков.

Интересно, что современный автор использует черный фон, следуя как бы не К. Малевичу с его белым цветом, а его ученику И. Чашнику. При этом остается читаемой главная идея супрематизма – парение форм в пространстве. Вселенная, живописно-философский космос оказываются переданными в инверсии, но это неожиданно лишь усиливает эффект глубины.

Пример 11. Наверное, «Белый квадрат на белом фоне» Малевича является своего рода кульминацией супрематизма. Вполне можно увидеть в нем носителя чистого смысла, а его образ понимать как символ объективного мира. Известна мысль Э. Кассирера, что чем меньше в словесном языке звукоподражания, тем сильнее выражена в нем собственно языковое начало, сущность «символической формы» [30]. Аналогичным образом можно трактовать и абстрактную живопись, тем более – супрематизм. «Ван шаоцзян» Линя Хуэйна тоже можно считать «символической формой». Как и у Малевича, здесь присутствует два очень светлых, почти белых цвета, но у Линя более холодный и темный цвет служит фоном для иероглифического текста. Базовым геометрическим телом каждого изображения является четырехугольник. Фигура в левой нижней части напоминает комбинации «плашек» на других работах Малевича, в том числе, в данной подборке в паре с работой Jin из Гонконга.

Пример 12. Скульптура Антуана Певзнера в Женеве является образцом конструктивизма, развивавшегося за пределами России и вне влияния советской идеологии, которая братьям Певзнерам в целом была чужда. Возможность параллели со зданием Немецкого исторического музея в Берлине, автор Йо Минг Пэй, далеко не самоочевидна. Отметим здесь внеформальное качество – работы архитектора и скульптора находятся в контрастной и инонациональной культурной среде. По существу же вопроса, мы видим уникальные абстрактные геометрические формы, к тому же сложно организованные. Здесь плоскости или, точнее, поверхности образуют объемы, скульптурные формы. Отметим также активный контакт со средой – наличие контрформ, пустот внутри у Певзнера и вторжение воздуха и света в стеклянные цилиндры у Йо Минг Пэя.

Пример 17. Работы русских футуристов, богатые конструктивными приёмами, также оказали сильное влияние на графический дизайн. Причем это влияние не совпадало с оказанным итальянским футуризмом. В чем-то русское «будетлянство» было даже более перспективным для внеевропейских культур. Ведь русский футуризм имел ярко выраженную национальную почву, испытывал интерес к народному искусству, лубку. Параллели между русскими и китайскими работами возникают даже тогда, когда современные авторы не знакомы с «аналогами» их работ. Приемы русского футуризма стали частью профессионального и общекультурного контекста. Хотя произведение Ильи Зданевича (страница из книги «Осел напрокат») является шрифтовой композицией с изобразительными элементами, а у Чжана мы имеем дело с минималистичной изобразительностью, их сравнение вполне правомерно. Тем более, что буквы и знаки препинания у Зданевича образуют практически декоративно-орнаментальные ряды, как и компоненты изображения у Чжана.

В обоих примерах сложная, прихотливая ритмика дает ощущение свободы, рождаются, как и в большинстве авангардных произведений, новые формы. Есть и параллели в конкретных приемах: это разнонаправленное

движение в композиции, градации темных элементов по толщине и насыщенности цвета.

Нонфигуративная живопись порождает новые отношения между искусством и действительностью. Простые (относительно) геометрические формы могут восприниматься по-разному. Это показал А. Данто в своем примере, когда горизонтальная линия посередине может трактоваться как граница между двумя элементами или как самостоятельный объект: «Каждое из этих художественных отождествлений имеет существенные следствия <…> Мы можем рассматривать всё изображение как единое пространство, только … если средняя линия – это именно *линия*, а не граница. Но тогда едва ли мы можем обойтись без трехмерного истолкования всего изображения <…> предпочтение одного отождествления другому сводится на деле к обмену одного *мира* на другой» [27, с. 33-35].

Опыты такого активного восприятия были включены в современный тезаурус благодаря достижениям авангарда первой трети XX века. Без этого современное развитие графического дизайна в Китае и других странах было бы невозможным или двигалось иными путями. Проделанный анализ позволяет перейти к решению следующего вопроса: как вопросы архитектоники, осознанные конструктивизмом, с помощью его методов решаются в современной проектно-художественной культуре.

1.3.4. Конструкция – композиционная структура в свете схем А.М. Родченко (диагональ, брутальность, архитектоника)

Система композиционных средств и приемов, сформулированная Родченко (ил. 4), на современном этапе может и должна рассматриваться не как частный случай и единичная педагогическая система (ил. 49, 50, 51). Это воплощение тенденций эпохи, когда искусство было осознано как «приём», если воспользоваться названием работы В.Б. Шкловского.

Вполне можно согласиться с Бюргером, что «художественное средство — самая общая из категорий, применимых для описания художественных

произведений. Но осознавать отдельные приемы как художественные средства становится возможным лишь с появлением исторических авангардных движений, потому что лишь в них становится доступной совокупность художественных средств как таковых» [10, с. 29]. Концепция Родченко вполне адекватно описывается с таких позиций. В качестве примеров он ссылается на самых разных художников, упоминает даже китайскую живопись. Не вполне справедливым представляется утверждение Бюргера, что авангардные движения «не развили определенного стиля, … возведя доступность художественных средств прошедших эпох в принцип» [там же]. На смену популярного ранее понятия «стиль» в терминологии конструктивизма появляется «метод». И если под стилем понимать концептуальное единство содержательных и формальных черт, то, возможно, ряд авангардных движений, в первую очередь конструктивизм и супрематизм, могут оказаться наиболее чистыми и строгими стилями из множества исторически известных. Естественно, что у знаковых фигур этих движений было обострено чувство композиции. А это требует ярко выраженного рационального начала. В соответствии с данной ситуацией теоретическое наследие авангарда разрушает романтическую иллюзию о бессознательности и «чистой» интуитивности художественного творчества.

Особая роль здесь принадлежит теоретическому и творческому наследию Александра Родченко. Для него чрезвычайно важен момент сознательного выбора (ил. 4): «Композиционные схемы, которые задает Родченко, служат для воспитания умения различать виды композиции и для овладения методами сознательного и рационального построения композиции» [37].

Конструктивистская творческая практика вполне адекватно описывается с помощью тезисов Бюргера, который, вероятно, испытал ее влияние: «… художественный творческий процесс можно ре**конструировать** [выделено мной – Ш.] как процесс рационального выбора среди разнообразных приемов — в расчете на достижение желаемого эффекта.

Подобная реконструкция художественного производства предполагает не только относительно высокую степень рациональности в художественном производстве, но и свободный доступ к художественным средствам, уже не привязанным к системе стилистических норм, на которой, пусть и опосредованно, сказываются общественные нормы» [10, с.28].

На современном этапе такая позиция представляется крайне актуальной, и это справедливо не только для авангардистки-модернистского, но и для, условно, постмодернистского типа художника, архитектора, дизайнера. Показательна в этом плане мысль Альдо Росси: «… из соображений гигиены, врожденной или благоприобретенной, я никогда не доверял тем, кто провозглашал иррациональность своим знаменем» [68, с. 88].

Анализируя комплекс возможных композиционных схем рациональными методами, Родченко особо выделяет линейные направления: диагональ, вертикаль, горизонталь и крест. Интересно, что даже в педагогике, имея дело с людьми, чей художественный опыт невелик, он сразу выделяет ключевое для конструктивизма направление, наиболее акцентирующее динамику. Все эти позиции актуальны и по сей день, и примеры чему мы видим в образцах, принадлежащих не только конструктивистам, проанализированных в пункте 1.3.2. Это примеры 1 (Родченко, Чень Юнц), 2 (Габо, Ли Хуа), 5 (Татлин, Xing Ji Xing), 6 (Малевич, Цзинь Дайцян), 7 (Кандинский, Цзинь Дайцян), 11 (Малевич, Линь Хуэйн) из Приложения с иллюстрациями №2 «Диалог времён».

На следующем этапе обучения Родченко предполагает анализировать применение вертикальных линий, вероятно, подчеркивая их способность воплощать драматические моменты. Активизацию этого приёма мы видим в примерах 4 (Мохой-Надь, Чень Юнц – композиционная ось), 6 (Малевич, Цзинь Дайцян), 14 (Родченко, Лу Синь).

Важен здесь также оттенок сопротивления силе тяжести. Современные материалы и технологии, применяемые в архитектуре и средовом дизайне, сделали привычными для современного человека такие

«антигравитационные» формы. Поэтому в современном графическом дизайне для усиления динамики требуются еще более острые пропорциональные соотношения, что мы и видим нередко в ряде образцов.

Активное применение горизонталей Родченко не свойственно, но он уделяет им внимание в своей программе. Для современного графического дизайна акцентуация горизонтали также не характерна. Она присутствует в «фоновом режиме», чаще в качестве «линий хорошего продолжения» или элементов базовых геометрических тел, оттеняя диагональные направления, криволинейные элементы и анаморфы: см. Приложение с иллюстрациями № 2 «Диалог времен»: примеры 6 (Малевич, Цзинь Дайцян), 11 (Малевич, Линь Хуэйн), 12 (Певзнер, Йо Минг Пэй), 17 (Ильязд, Чжан Цзихуа), 19 (Родченко, Ван Ли Син).

Из геометрических фигур Родченко выделяет пирамиду, круг и крест в его двух видах. Каждая из этих схем активно используется в современном графическом дизайне. Все они имеют давнюю традицию применения.

Пирамидальные композиционные схемы, широко применявшиеся в эпоху Возрождения, не потеряли своего значения и для современности. Они органично включают в себя активные вертикальные и диагональные направления. К тому же в работе кино- и фотокамер перспективные искажения, резко выраженное направление движения в глубину также приучили глаз зрителя к этим схемам. В авангардном искусстве они обычно встречаются в завуалированном виде, как формы второго и третьего плана. См. примеры 9 (Родченко, Чэн Шаохуа), 10 (Попова), 15 (Татлин, Ли Шэн), 19 (Родченко, Ван Ли Син).

Круговые схемы не принадлежат к числу распространенных в авангарде. Их преимущество – богатый ассоциативный ряд: цирк, стадион, панорамная съемка и т.п. Такие схемы или их элементы мы видим в примерах 5 (Xing Ji Xing),10 (Попова, Чжан Манчжур). Модификацией круга можно назвать спираль: ил. 19 (Родченко, Ван Ли Син).

Крестообразная композиционная схема, построенная по линиям «гравитационного креста», чревата распадением схемы на 4 части. Но в целом для китайского искусства она может быть применена, по аналогии с конструкцией иероглифа. Образец такого креста в китайском искусстве – пример 11 (Линь Хуэйн). Яркие образцы использования креста, ориентированного по гравитационным осям – примеры 14 (Родченко, Лу Синь). В этих обложках книг высокий уровень динамики обеспечивается контрастом цвета и размеров, стилистикой начертания.

Крестообразная композиционная схема типа «андреевского креста» более характерна для конструктивизма и супрематизма, потому что она активизирует диагонали. Пример этого – 2 (Габо, Ли Хуа). Другие варианты ацентирования диагоналей – примеры 5 (Татлин, Xing Ji Xing), 6 (Малевич, Цзинь Дайцян), 9 (Родченко, Чэн Шаохуа),16 (Лисицкий, Чэнь Юнц).

Еще на ранних этапах развития конструктивизма для самих деятелей была важна связь между традиционными и техническими видами искусств. Кинематограф занимал важное место в творческой системе Родченко. Мохой-Надя и других. Поэтому закономерно появление кинематографической терминологии в текстах Родченко: «Композиция, нагруженная в центре. Композиция по краям. Композиция пустот. Композиция обрезанных форм (кинокадр)» [цит. по: 37].

Плотные акцентированные центральные части композиций характерны для примеров 5 (Татлин, Xing Ji Xing), 16 (Лисицкий, Чэнь Юнц), 19 (Родченко, Ван Ли Син). Они близки к типологии того, что Родченко называл «упаковка», где изобразительный материал компонуется почти без «воздуха», заполняя всё пространство.

«Разгон по краям» в целом для данных образцов не характерен.

Родченко также дифференцирует композицию по типам.

Композиция линейная (рисуночная). К этому типу можно отнестюнци большую группу примеров: 3 (Веснины, Ли Чжичао) 4 (Мохой-Надь, Чэнь

Юнц), 6 (Малевич, Цзинь Дайцян, 16 (Лисицкий, Чэнь Юнц), 19 (Родченко, Ван Ли Син).

Композиция тоновая (масс черного и белого), там, где доминируют соотношения пятен – примеры 1 (Родченко, Чэнь Юнц), 2 (Габо, Ли Хуа),5 (Татлин, Xing Ji Xing), 9 (Родченко, Чэнь Шаохуа).

Классификация Родченко предназначена для педагогических целей. Поэтому он использует разные приемы дифференцирования типов. Например, определение «композиция внимания и удара» фиксирует внимание на работу с восприятием, а не на выбор приёмов, который может здесь быть весьма вариабельным. Акцент-удар может быть выражен линейными, цветовыми и другими средствами. Чередование резко контрастных полос в примере 9 (Родченко, Чэн Шаохуа), острые в прямом и переносном смысле геометрические формы у Лисицкого и Чэнь Юнца, пример 16, агрессивность спиралей у Родченко и Ван Ли Сина, пример 19. В последнем случае ударной становится даже не элемент композиции, а сама она становится акцентом в среде.

Для А. Лооса «орнамент», как известно, был «преступлением». Конструктивисты еще более решительно боролись с «украшательством». Тем не менее среди типов композиции Родченко выделяет также орнаментальную. Позднее он сам будет создавать чрезвычайно самобытные орнаментальные композиции, не прибегая к раппортности. Черты если не раппортности, то явно выраженной повторности элементов, характерны для ряда работ. Наиболее яркие примеры – № 19 (Родченко, Ван Ли Син), ступеньки лестницы у Родченко и переплетение мужской и женской ноги у Чэнь Шаохуа, пример 9. В примере 10 (Попова, Чжан Манчжур) все повторы варьированные, но декоративно-орнаментальная компонента присутствует. В примере 6 у Малевича видно, что работа с простыми геометрическими фигурами также имеет орнаментальный подтект. У Цзинь Дайцяна элементы условных букв и цифр явно носят орнаментальный характер, без

раппортности. Декоративность и элементы раппортности с чертами фрактальности наглядны в примере 17 (Чжан Цихуа, Зданевич И.).

Основываясь не столько на имманентных свойствах изображения, сколько на закономерностях его восприятия, Родченко говорит о композиции, построенной на весе. Эти закономерности универсальны, т здесь вряд ли можно говорить о специфике чисто конструктивистского и постконструктивистского подхода.

Также Родченко был одним из первых, кто заговорил о важности фактуры для построения композиции. Здесь может идти речь как собственно о материальной фактуре (контррельефы Татлина и др.), так и о фактуре изображенной. Поскольку конструктивисты имели дело с типографской техникой не очень высокого качества и вообще особым образом относились к материальности, фактура редко когда играла важную роль в их собственных композициях. Но присутствие в ритмической структуре множества мелких элементов превращает ритм в фактуру, как это позднее было замечено советскими архетикторами-рационалистами – Н. Ладовским, В. Балихиным и их соратниками. Такого рода фактурность ощущается в примере 1 (Родченко, Чэнь Юнц). Особого рода фактурные ощущения мы испытываем, созерцая работы Н. Габо и Ли Хуа, пример 2.

Родченко рассматривает все средства композиции, включая достаточно сложные. Он рассматривает линейность, графичность, работу пятна, способы концентрации внимания зрителя посредством смысловых, тональных и других ударов-акцентов. Это не просто механическое размещение, а способ воздействовать на зрителя эмоционально, для чего используется подчеркивание движения через статику, контраст крупных и мелких деталей в композиции и т. д. [37].

Можно, в очередной раз, согласиться с выводами П. Бюргера, что здесь также действует прием остранения и главным принципом является «шок

реципиента», который «становится главнейшим принципом художественной интенции» [10, с.30].

В соответствии с законами подобия элементов системы на разных уровнях, образуется нечто подобное фрактальной симметрии: усиленный рационализм подхода к композиции и способам ее построения рифмуется с интересом к рациональным абстрактным геометрическим формам. Рассмотрению их функционирования и посвящен следующий раздел.

1.3.5. Работа с абстрактными формами

Появление абстракционизма было вызвано рядом причин, анализ которых находится вне границ данного исследования. Но важно, что нефигуративное искусство было порождено общей духовной, экономической, политико-социальной атмосферой эпохи (ил. 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62). Бюргер, ссылаясь на Л. Винклера, заключает: «Абстрагирование от заказчика и предмета заказа, которое сделал возможным рынок, было предпосылкой собственно художественной абстракции, интереса к композиционным и колористическим техникам» [129. Цит. по: 10, с.59].

Нонфигуративная живопись порождает новые отношения между искусством и действительностью. Она прививает вкус к простым геометрическим формам. И они, хотя их простота часто весьма относительна, могут восприниматься по-разному. Как уже упоминалось выше, А. Данто в своем рассуждении о трактовке горизонтальной линии посередине изображения как границы или как самостоятельного объекта выстраивает разные пространства [см. 27, с. 33-35].

Опыты такого активного, интерпретирующего, а не фиксирующего, восприятия были включены в современный тезаурус благодаря достижениям авангарда первой трети XX века. Без этого современное развитие графического дизайна в Китае и других странах было бы невозможным или двигалось иными путями.

Абстрактные формы могут быть обобщенным образом предмета реального мира (пример 10 из Приложения № 2 «Диалог времён», Попова, Чжан Манчжур), самоценной формой (спирали Родченко и Ван Ли Сина, пример 19), символом и воплощением универсальной закономерности (пример 11, Малевич, Линь Хуэйн).

Выразительность абстрактных форм, которые образуют результирующую формы – одно из достижений конструктивизма, основанного братьями Певзнерами. Он оказал свое влияние и на «чистое искусство», и на дизайн, и на архитектуру (см. примеры 2 – Габо, Ли Хуа; 12 – Певзнер, Йо Минг Пэй).

В китайской культуре есть еще один важнейший источник, благодаря которому абстракция становится органичной частью современного китайского искусства и дизайна: это иероглифика. Вместе с другими особенностями китайской культуры она сделала возможной и продуктивной работу китайских художников и дизайнеров с абстрактными формами. Кроме того, абстрактные формы иначе взаимодействуют с окружающей пустотой, что также является важным для китайской традиции.

Здесь возникает парадоксальная ситуация, когда приемы абстракционизма работают и как способ развития китайских традиций на современном этапе, и как способ освоения европейской авангардной культуры [85].

Бытование конструктивистских приемов в китайской творческой среде является частным случаем того, что Бюргер называет универсальной доступностью этих средств [10, с. 29].

В Китае издавна существовала «богатейшая, сложно организованная система формальных живописных приемов», был характерен «эстетизм …, понимание семантической ценности чистой формы» [85, с. 48, 51]. Это было фундаментом для развития графического дизайна в Китае. Хотя геометрические фигуры в чистом виде для китайского изобразительного искусства не очень характерны, но в прикладном искусстве и архитектуре

они использовались, причем часто в усложненном виде. Поэтому интерес к геометрической теме характерен и для современного дизайна на всех континентах.

1.3.6. Работа с цветом

Тема цвета в искусстве авангарда может считаться вполне разработанной. Художников и дизайнеров, практиков/теоретиков интересовали возможности цвета в области не «жизнеподобия», а выразительности, эмоционального воздействия и работы как конструктивного, формообразующего элемента. Для использования цвета в авангарде характерна не сюжетно-изобразительная, а «психологическая мотивировка» [9, с. 205]. Здесь конструктивизм во многом использовал достижения футуризма.

Направления, близкие к геометрической абстракции, включая конструктивизм, предпочитали работать с локальным цветом. Из хроматических цветов русские революционные художники предпочитали красный, и на это было несколько хорошо известных причин. Несколько уступали им в популярности два других основных цвета – желтый и синий. Эпизодически встречались и более сложные цвета. Кроме того, уровень массовой полиграфии того времени исключал возможность использования особо утонченных оттенков и цветопереходов. Впрочем, это совпадало и с устремлениями самих художников, желавших говорить «весомо, грубо, зримо», обращаться к аудитории «языком улиц» (закавычены выражения В. Маяковского).

За прошедшие десятилетия в обществе и в мире многое изменилось. Агитационные «интонации», агрессивность, стремление к брутальности – всё это ушло в прошлое, как и диктат революционных идеологий и фразеологий.

Сейчас уже «авангард приобрел статус исторического явления. Разумеется, художники и по сей день пытаются продолжить авангардистскую традицию (сама возможность употребления такого понятия

не в качестве оксюморона подтверждает историчность авангарда)» [10, с.91]. Поэтому принципы работы современных дизайнеров и художников не идентичны выработанным 100 лет назад. В работе с цветом произошли, вероятно, наиболее радикальные изменения.

Не только социально-политическая и экономическая ситуация в мире изменилась, и она уже не приемлет прямого агитационного воздействия, риторики простых и сильно действующих средств. Развитие химии и полиграфической техники, опыт цветного кинематографа, телевидения, а теперь и компьютера, изменил цветовосприятие человека. Палитра возможностей стала богаче, и ее следует осваивать.

Развитие разного рода зрелищных искусств, включая спортивные зрелища, кинематограф, цирк, театр, наряду с процессами внутри изобразительного искусства и дизайна, стало причиной активизации цвета. Поэтому вполне естественной кажется тенденция, отмеченная П. Бюргером, что «… произведения неоавангарда часто воспринимаются как декоративно-прикладное искусство» [10, с. 81].

Приёмы, накопленные авангардом первой половины прошлого века, стали более привычны для общества, их новизна несколько притупилась, и требуется более острые или более разнообразные средства для привлечения зрительского внимания. Обратимся вновь к Приложению с иллюстрациями №2 «Диалог времён». Интересно сравнить работы из примера 2 (Габо, Ли Хуа). Техника работы в скульптуре, изобретенная Габо, тогда была ошеломляюще новой. Он работал и в фигуративном, и в абстрактном искусстве, но эту технику он применял только в первом случае.

Ли Хуа использует эти приёмы для построения абстрактной композиции. К тому же объёмно-пространственные эффекты сочетаются здесь с использованием трех основным хроматических цветов. Это выглядит как синтез работ Габо и, например, Г. Ритвельда, а формы несводимы к простым геометрическим фигурам.

В примере 6 (Татлин, Xing JiXing) главный интерес всё же не в цвете, а в самой идее рельефа. Но если Татлин сосредоточен (особенно в данном примере) на игре форм и поверхностей с окружающим светом и воздухом, то Xing применяет приёмы Татлина к сюжетной композиции, добавляя эффекты узнаваемых предметов и сложных цветов. Здесь поверхности также изменяются под воздействием освещения.

В примере 7 (Кандинский, Цзинь Дайцян) мы видим достаточно сложную аналогию. Работы Кандинского позднего периода содержат в себе и геометрические элементы, и анаморфы. У Цзинь Дайцяна мы наблюдаем формы, близкие некоторым компонентам поздних работ Кандинского. При этом валёры, тонкая игра цвета на поверхности может, скорее, ассоциироваться с «Живописными архитектониками» Л. Поповой. Но здесь приём применен к округлым формам и к тому же явно носит «компьютерный» характер, без попытки «симулировать» ручную технику первой волны авангарда.

В примере 8 (Малевич, Чэнь Юнц) мы снова видим работу с локальным цветом. Но Чэнь, в отличие от Малевича и его современников, делает цветной фон и белые фигуры. Эти методы соотносятся между собой как техника чернофигурных и краснофигурных ваз античности. Здесь тоже возможна более детализированная лепка, как, например, в фигуре человека внизу. Композиция в целом приобретает б**о**льшую пространственную глубину, словно расшатывая изобразительную плоскость.

Рассмотрение примера 9 (Родченко, Чэнь Шаохуа) ставит несколько проблем. Во-первых, не претендуя на оригинальность суждения, напомним, что цветная афиша к чёрно-белому фильму была самостоятельным решением автора плаката, выходящим за пределы данного в фильме. Выбор Родченко здесь абсолютно понятен и закономерен: тема моря и неба – органическая часть образности фильма. Выразительность диагонали лестницы с коляской на ней обострена предельно. Красный цвет шрифта также выражает основную идею. Помимо общего смысла, он также содержит аллюзию на

художественный жест С.М. Эйзенштейна, вручную покрасившего флаг в финале фильма в красный цвет.

Использование только одного – двух хроматических цветов в ахроматическом окружении – характерный конструктивистский приём, актуальный и для современного дизайна. Это мы видим в примерах 10 (Попова, Чжан Маньчжур), 16 (Лисицкий, Чэнь Юнц), 14 (Родченко, Лу Синь).

Тонкие нюансные отношения также встречаются в работах русского авангарда. Чаще это происходит не в агитационных работах, а в композициях, посвященным космогоническим, философским темам, как например, «Белое на белом» у Малевича. Эта же идея перенесена в иероглифическую композицию у Линя Хуэйна, пример 11.

Принципы работы с цветом у конструктивистов и современных дизайнеров справедливо описываются мыслью Бюргера: «Авангардные движения трансформировали историческую последовательность методов и стилей в одновременность радикально различного» [10, с. 101]. Целый ряд приемов продолжает быть актуальным поныне, и они переосмыслены в современном духе.

Взгляд на российский конструктивизм у представителей других культур обычно радикально отличается от «автохтонного». Столь важные для конструктивизма пафос «полезности» (производственное искусство) и задачи революционного переустройства мира не находят своего законного места в иных идеологических системах. В других национальных культурах складываются свои образы-концепции конструктивизма и, таким образом, проявляются его интернациональные потенциальные возможности, что мы и видели в предыдущих разделах.

Зарубежные деятели искусства и дизайна применяют к конструктивизму термин «структурализм», что представляется не вполне точным. Основы того, что позднее было названо структурной лингвистикой, заложил Ф. Де Соссюр (его «Лекции по лингвистике» были опубликованы в

1916 г., уже после его смерти) в тот же исторический период. Но термин «структурализм» возник значительно позже. Его применяют также и к корбюзианской архитектуре, и к ряду других явлений. Наличие общности между ними несомненно, но употребление единого термина нивелирует своеобразие конструктивизма, не только идейное, но и структурное: сложность перекрытий и пересечений, высокий уровень динамики.

Основы конструктивизма, одной из его версий, были заложены В. Татлиным, его пространственными контрельефами (ил. 137). Его конструкции, скомбинированные из различных материалов – дерево, металл, картон, стекло – можно считать родоначальником современного «sculpture design». Правда, в отличие от опытов А. Архипенко, Г. Мура и других скульпторов, Татлин работал не с объемом и отверстиями, а с пространством, его подход близок не к скульптурному, а к архитектурному. Особую выразительность его контррельефам придает не сочетание материалов, хотя оно очень важно, но их взаимодействие с пространством. Ощущения объема и массы также уходят на второй план, что также отличает их от традиционной скульптуры. Собственно скульптура также в XX и XXI в. активно осваивает эти новые возможности.

Подходы, которые применяли русские конструктивисты, у зарубежных исследователей характеризуются термином дадаистского происхождения: антиискусство. Представляется, что использование этого термина не вполне правомерно. Дадаисты ниспровергали все идейные основы буржуазного общества, провозглашая абсурд как основу всего. Несмотря на близость дадаистского термина и одного из псевдонимов прозвищ А. Родченко – «Анти», конструктивизм во многом ему противоположен. Дадаизм не предлагал никакой конкретной программы, подчеркивая абсурдность всех устоев общества того времени: не только искусства, но и морали, логики, философии. Конструктивизму же свойственен исторический оптимизм. Он был занят строительством новой жизни: реальной, утопической, той и другой сразу – сейчас не важно. Существенно то, что конструктивисты не просто

отказались от слова «стиль» в пользу весомого «метод». Они стремились к рациональности, логической ясности, которая была их «новой простотой».

Многие художники этого времени работали в абстракции. Супрематизм и конструктивизм иногда сближались, иногда остро полемизировали. Все русские авангардисты разделяли страсть к новаторству, желали участвовать в переустройстве мира, но их действия в деле искусств и дизайна были различны. Различны были и их взгляды на пути общественного развития и на роль художника в коммунистическом обществе, в пропаганде новой идеологии.

Формальная экспрессия конструктивистского языка ярко проявилась в графическом дизайне. Мы должны особо выделить этот момент. Применение обобщенных графических форм, вернее, извлечение «графического экстракта», синтез изображения и фотографии – вот самые характерные их приемы и высокие образцы их новаторства. Их утилитаристский пафос можно воспринимать как одну из версий антиискусства. При этом они старательно избегали путей, исхоженных традиционным искусством прошлого. Но следует помнить, что, в отличие от дадаистов, конструктивисты, при всей их антиэстетической риторике, были создателями новой эстетики и провозглашали позитивные идеалы и активное, деятельное отношение к жизни. Иначе говоря, буржуазному авангарду был свойственен исторический пессимизм, конструктивизму – исторический оптимизм.

Изобразительной графикой конструктивисты пользовались в двух ситуациях: собственно рисунок и объект графического дизайна, план, схема (ил. 6, 36, 38). Эти планы часто не имели никакого специального символического или практического значения. В изобразительной графике нередко отображались только главные, характеристические признаки. Конструктивисты изобрели новые формальные приемы сегментации изображения и художественного оформления в целом. С другой стороны, ряд дизайнеров в своих работах применяет абстрактные графические формы, значение которых в контексте становится предельно ясным, потому что

изображение состоит из множества согласованных элементов – линий, геометрических фигур. Из них и формировались сложные структуры, которые служили мощным средством для передачи идейного содержания, вложенного автором.

Русские конструктивисты в своем проектном творчестве опирались на «инженерные» (конструктивные) схемы, стремясь к выявлению конструкции не только в плане общей формы произведения, но и в отдельных его элементах (например, шрифт) (ил. 5). Их работа была по существу исследованием. Они методично и неукоснительно следовали своим принципам и активно провозглашали их, как и деятели Баухауза. Если сравнивать их проекты и композиции методами рационалистического анализа, работы конструктивистов отличаются более сильной эмоциональностью и даже страстностью.

С точки зрения русских конструктивистов, слово служит не только для чтения. Видимый облик текста, независимо от значения слов и букв, обладает собственной визуальной выразительностью. Они стремились высвободить эту экспрессию. Заметим, что это не исключительно конструктивистское качество. На свой лад к этому стремились и футуристы, русские и итальянские. Конструктивисты добивались предельной насыщенности зрительного впечатления; визуальное послание формировалось как союз типографики и фотомонтажа (ил. 46, 48), где фактически любой композиционный элемент (цвет, шрифт, плашка, фотография) становился «буквой» визуального языка, а вся композиция в целом – средством агитационно-массового воздействия, «рупором», транслирующим новый вид комбинированного сообщения. В этих особенностях – суть и душа графического конструктивизма.

Перейдем к описанию конкретных примеров. Анализируются изображения из Приложения с иллюстрациями №1 (как и везде в тексте диссертации, где есть обозначение «ил.»).

Пример 1. Ил. 12, 13. В дизайне обложки журнала «Вещь» Л. Лисицкий в полную силу использует выразительность цвета и использует методы создания изображения ясного и предельно лаконичного. Лисицкий основывается на горизонтально ориентированных схемах и применяет шрифт без засечек (гротеск), а вернее конструирует логотип журнала из отдельных блоков, оставляя тонкий зазор, чтобы зритель мог увидеть конструкцию надписи. Такой подход напоминает принципы создания конструкций Александром Родченко – из одинаковых форм (брусков). Основой оформления на плоскости служат только несколько простых геометрических фигур, образующих на вертикали и горизонтали комплексы элементов, которые метафорически можно назвать опорными узлами. Такова структура изображения, действительно конструктивистского. В этих работах форма, размер, цвет, схема расположения – всё служит тому, чтобы возникла композиция, сгруппированная вокруг центра.

Пример 2. Ил. 63. Ласло Мохой-Надь. Поле. 1920-1921. Живопись. Прямоугольники различного цвета расположены под определенным углом. Здесь использованы ахроматические цвета и три основных цвета: красный, желтый, синий. Они создают сильный визуальный эффект столкновения и сжатия.

Пример 3. Ил. 64. Ласло Мохой-Надь. Плакат к выставке Баухауза в Веймаре. 1923. Здесь мы видим успешное применение его собственных, индивидуальных приемов и техник создания работ в области графического дизайна. Эта успешность основана на рациональности индустриального толка. При всей динамичности композиции, здесь есть внутренняя уравновешенность, обычно свойственная геометрической абстракции. Эти особенности выражены здесь очень ярко, и плакат производит сильное визуальное впечатление.

С позиций современного дизайна, российский конструктивизм – художественное движение, прозвучавшее, как набат идеалистического радикализма и авангардизма для современного общества. Необходимо

осознавать его роль, размышляя о достижениях современного дизайна, промышленности и индустриальной цивилизации в целом. Стойкий и большой интерес к конструктивистским методам усиливается с появлением современных промышленных материалов и технологий. Эти методы исследуются для применения в актуальном дизайне. Современная эпоха имеет надежное основание в достижениях конструктивизма, чтобы их умножать и развивать. В Китае, напротив, в этот период экономика, техника, наука и дизайн были относительно отсталыми. В частности, традиционные искусства и ремесла не были приспособлены для создания современной продукции и не удовлетворяли нужд общества. В современный китайский дизайн влияния Запада проникают недостаточно, и развитие его идет очень медленно. Преобладают имитации и подражания. Сказывается недостаточность инноваций, применения высоких и вообще новых технологий и материалов. Тем не менее, современное движение положительно влияет на китайский дизайн. Углубленное изучение смыслов и художественных идей оказывает свое стимулирующее воздействие.

Выводы по 1-й главе

1. Значение опыта русского авангарда выходит за рамки проблем искусства и дизайна. Русские конструктивисты впервые в истории непосредственно занялись проектированием самой жизни, и это гармонирует с коренными установками китайской культуры и мировоззрения и современной культурной ситуации в мире в целом. Русский конструктивизм показал возможность активного и продуктивного сосуществования идеологии и эстетики. Здесь значение опыта русского авангарда выходит за рамки проблем искусства и дизайна: ведь для активных социальных преобразований в стране необходимо и развитие прогрессивного сознания, что соответствует потребностям сегодняшнего дня в Китае.

2.Типологически для китайской культуры характерна постановка вопросов, ориентированных на практическую деятельность, а не на

абстрактные рассуждения. Проектное отношение к жизни, так ярко выразившееся у конструктивистов, востребовано в современной действительности. Поэтому растет интерес не только к конструктивизму, но и к конструктивности как таковой.

3. Практическая направленность не только не исключает, но в лучших ее образцах предполагает внятную мировоззренческую основу. В этом плане закономерна аналогия с концепцией А.Г. Габричевского, где целостное бытие предстает в его изменчивости, снимая противоречие между высоким и утилитарным. Авангард, в особенности конструктивизм, понимал системный характер культуры, частями которой являются производство, наука, искусство.

В конструктивизме каждым приемом стоят важные жизненные смыслы, и этот его опыт можно экстраполировать на другие ситуации. С определенными изменениями, это работает и в графическом дизайне современного Китая.

4. Конструктивизм и авангард в целом превращает формальные категории во внестилевые рабочие инструменты. Так воплотились тенденции эпохи, когда было осознано «искусство как приём», если воспользоваться названием работы (В.Б. Шкловский).

Выработка такого отношения к законам художественной формы и позволяет превратить их вскоре в инструменты идеологического, а позднее и коммерческого воздействия.

5. Взаимоотношения идеологии и коммерции соотносимы с проблемой «элитарное – массовое». Конструктивизм, как и всё авангардное искусство, как будто противостоит засилью массовой культуры, но она абсорбирует его достижения. Обращение к этим истокам позволяет преодолеть ограниченность и тупики постмодернизма. Его большое значение для современного графического дизайна состоит также в том, что он предвосхитил многие тенденции современного развития дизайна, включая компьютерные технологии. Динамические конструктивистские формы как

будто предназначены для возможностей motion-design’a, которые раскрывают их подтекст.

Динамика современной жизни требует своего воплощения, и круг методов и приемов конструктивизма – один из наиболее действенных инструментариев этого.

Развитие средств массовой информации, как бумажных, так и электронных, повышает востребованность обобщенных форм, для которых органично подлежать механическому/цифровому воспроизведению.

6. Русскую и китайскую культуру сближает свойственный им логоцентризм. Для Китая издавна характерно сочетание изображения и текста в одном пространстве, как в элитарной, так и в массовой культуре.

Иероглифика по своей природе ближе к чистой визуальности, поэтому частичное заимствование и переработка приемов, выработанных в конструктивизме, оказывается весьма плодотворной.

Глава 2. Современный китайский общекультурный контекст: роль и место традиций конструктивизма

2.1. Теоретическое осмысление русской авангардной культуры в свете проблемы «Восток-Запад» в современном Китае: космизм и холистичность

Русская авангардная культура вызывает в современном Китае большой интерес. Это происходит по ряду причин. Некоторые из них выходят за пределы собственно искусствоведческой проблематики.

Во-первых, русская культура имеет в себе много евразийских, не-западных черт, поэтому из всех разновидностей и школ европейского и американского авангарда, думается, именно русская наиболее продуктивна для ее освоения и переосмысления в культурах, сложившихся за пределами Европы.

Во-вторых, в китайской культуре интерес к чистой нефигуративной форме заложен изначально. Это не только иероглифика, но и гексараммы И-цзин, разработанная система линий и штрихов в «Слове о живописи из сада с горчичное зерно»[4].

И, в-третьих, самое важное: русский авангард был не просто художественным явлением, а целостным мировоззрением, ставящим своей задачей переустройство мира и общественной жизни. Эта черта также близка китайскому мировоззрению. Ведь оно холистично, и взаимосвязь «искусства и общества» должна здесь выявляться особенно четко: «...из всех высокоразвитых культур Востока китайская является самой синкретичной, а наука о ней — самой синтетичной» [36, с.7 (Кобзев А.Н.)]. Поэтому для китайской культуры чрезвычайно важно, что авангард России 1920-х годов – не только художественный, но и социальный проект.

[4] Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е. Завадской. – М.: В. Шевчук, 2001. – 512 с.

Истоки возникновения программы авангарда в искусстве в России можно увидеть уже в XIX веке. Пик авангарда – 1920-е годы в советской России, начальный период построения социализма. Среди творцов авангарда были очень разные по мировоззрению люди. Ведь и в русском обществе, как известно, революционный пролетариат составлял меньшинство. Большинством же было крестьянство, которое тяготело к традиционному укладу жизни, как и многие представители более обеспеченных классов и общественных прослоек.

Для российской экономики 1920-х гг. была характерна многоукладность, т.е. параллельное сосуществование разных типов и экономических подсистем, основанных на разных же формах производственных отношений. Собственно, пестрота художественных методов, в том числе соседство академических и авангардных направлений, была культурным аналогом многоукладности в экономике. Так что можно говорить о том, что в Советской России до первых пятилеток сосуществовало не менее двух типов обществ и разные социальные проекты.

О взаимосвязи духовных традиций православия и идей строительства коммунистического общества писали многие российские философы. Достаточно здесь сослаться на труды Н.А. Бердяева: «Истоки и смысл русского коммунизма» и «Русскую идею». Между идеями православия и конструктивизма явно прослеживается связь: это стремление к совершенствованию человека, господство духовности над материальными интересами и комфортом, коллективизм-соборность. Идеи христианства и коммунизма родственны.

Одна из характерных особенностей русского авангарда предвосхищает характерные черты современного индустриального дизайна. Даже в полном названии ВХУТЕМАСа – Высшие художественно-технические мастерские – подчеркнута интеграция науки и искусства. Здесь можно вспомнить Летатлин и архитектурные проекты Л.Е. Татлина, архитектурные фантазии Я.Г. Чернихова и многое другое.

Говоря, например, о проектах Татлина или Г.Т. Крутикова мы даже выходим за пределы Земли. Эти мечты и проекты устремлены в отдаленное будущее. Уже существует фантастическая литература (см. далее о В.Ф. Одоевском), но до рождения науки футурологии пройдет еще не менее двух десятилетий.

Русские конструктивисты стремились к тому, что сейчас называют ориентированностью на практику. Но в реальности многие их проекты были неосуществимы, а построить башню III Интернационала Татлина даже сейчас считается теоретически возможным, но реальное возведение такого объекта в полном объеме пока неосуществимо.

Тема связи русского космизма и авангарда вошла в современный культурный код. Ярким свидетельством этого была выставка в Московском медиа-арт музее «Русский космос», прошедшая в 2016 г. в честь 55-летия полета Ю. А. Гагарина.

Космическая тематика отражена в футуристической опере «Победа над Солнцем» А.Е. Крученых и М.В. Матюшина с декорациями К.С. Малевича.

Собственно, звездная тема была освоена еще дореволюционным русским искусством. Так, например, полет к звезде и ее достижение – программа 4-й сонаты А.Н. Скрябина (1903 г.). Еще одно свидетельство дореволюционного русского космизма – графическая серия К.Ф. Юона «Сотворение мира» (1910 г.). Послереволюционное продолжение космической темы у художника – его картина «Новая планета» (1921г.). Все эти произведения кардинально различны по стилистике, приемам, характеру образности и смыслу.

Русский космизм многолик. Скорее, это ряд явлений, включающее в себя искусство, философские концепции, социальные учения, научные труды. Многое из этого рождалось за пределами религиозного сознания. На вопрос, есть ли связь между ВХУТЕМАСом и идеями космизма, однозначный ответ невозможен. Среди профессоров ВХУТЕМАСа были очень разные деятели, от революционеров до отца П. Флоренского и В.А.

Фаворского. Наряду с авангардными течениями, там были представлены и вполне академические живописцы, и это было частью духовной атмосферы, где работали и воспитывались конструктивисты и другие деятели авангарда. Кроме того, наряду с Московским и Петроградским ВХУТЕМАСом, существовали в разных городах и отделения УНОВИСа – утвердителей нового искусства. И практически в каждой из групп были созданы несколько произведений различного характера образности.

Как связаны или не связаны между собой предреволюционный и уже послереволюционный космизмы? Нередко там фигурируют одни и те же деятели искусства – например, уже упомянутый К. Юон. Характерна и творческая эволюция крупного российского искусствоведа Н.М. Тарабукина. В 1916 г. он пишет «Смысл иконы», «От мольберта к машине» – в 1923-м. Вероятно, исследователь чувствовал общность этих тем, они были включены в его единую Вселенную.

Помогала ли связь космических и коммунистических идей их приятию в обществе? Вероятно, да. Революция воспринималась как событие космического масштаба, что сочеталось с необходимостью решать чисто утилитарные задачи. Творчество художника рассматривалось Тарабукиным как образец отношения к любой созидательной деятельности.

Даже такой «земной» поэт как В.В. Маяковский, пишет в 1917 г. «Наш марш»: «Видите, скушно звезд небу!/ Без него наши песни вьем./ Эй, Большая Медведица! требуй, чтоб на небо нас взяли живьем» [56].

Вероятно, это можно считать революционной интерпретацией идеи «царства Божьего на земле».

Русские художники-авангардисты чувствовали общность революционных идей в искусстве и в общественно-политической жизни. Руководители советского государства в 1920-е гг., в ранний период его становления и развития, поддерживали авангард. Именно поэтому существование множества художественных учебных заведений и других объединений стало возможным.

Взаимоотношения между авангардом и остальным обществом не были простыми. Случаи принятия аудиторией революционного искусства известны. Например, мебель, спроектированную А. Родченко для спектакля «Инга» в Театре революции, после снятия пьесы с репертуара рабочий сцены унес к себе домой. Художницы В.Ф. Степанова, Л.С. Попова с радостью наблюдали, как работницы покупали ткани, выполненные по их эскизам. Но это были, скорее, исключения.

Для представителей обеспеченных классов новая культура, по большей части, была чужда. Основная масса населения – крестьянство. Рабочие – также недавние выходцы из деревни. Их идеалы красоты и уюта формировались под воздействием традиционного крестьянского уклада и тех элементов помещичьей жизни, которые они могли мельком увидеть. Поэтому массового увлечения конструктивизмом не было и не могло быть.

Поворот к «пролетарской классике», который произошел в 1930-х гг., был обусловлен политикой партии и советского правительства, но в то же время отвечал известным потребностям массового зрителя. Справедливости ради надо отметить, что и представители других направлений нередко считали, что конструктивизм не отражает всей правды революции. Такой позиции придерживался, например, архитектор Г.П. Гольц.

Во второй половине XX в. вновь пробудился сильный и уже достаточно массовый интерес к русскому авангарду. Колебания между «культурой один» (авангард) и традиционалистской «культурой два» по В.З. Паперному характерны для всей истории советского и российского искусства и дизайна.

Среди представителей авангарда, размышлявших о космизме и тем или иным образом воплощавших его в своем художественно-проектном творчестве и в текстах, важная роль принадлежит И.И. Леонидову. Тема космоса представлена в творчестве К.С. Малевича и его учеников, Эль Лисицкого, Г.Т. Крутикова и других. Иногда мы можем видеть образы некого абстрактного общества будущего. Степень его зависимости от земной

поверхности часто стремится к нулю. Нередко эти художественно-проектные модели, концепции приобретают поистине космический масштаб. Художник-конструктор буквально созидает, строит новый мир.

Источники этих идей были различны.

Так, например, Г.Т. Крутиков синтезировал в своем творчестве самые разные источники. Этот ярчайший выпускник ВХУТЕМАСа при работе над своим дипломным проектом «Летающий город» штудировал множество научной и технической литературы и переписывался с К.Э. Циолковским, помимо собственно изучения архитектуры. Новаторство и традиции сочетались в его творческом облике. Конструкции жилых ячеек Летающего города напоминают по форме церковные светильники – хоросы, только гигантских размеров.

Институт библиотековедения им. В.И. Ленина – дипломная работа И.И. Леонидова – выглядит как инопланетная космическая станция. Во время Великой Отечественной войны, будучи на фронте, своих тетрадях архитектор начал работу над эскизами Города Солнца и продолжил ее после ранения и контузии и до последних лет жизни.

Для советской идеологии и культуры название «Город Солнца» значит очень многое. Это, разумеется, отсылка к Томмазо Кампанелле и, шире, ко всей совокупности текстов и идей утопического социализма – одного из «трех источников марксизма» (В.И. Ленин) и важнейшей части советского «идеологического мифа». Поэтому вполне можно согласиться с Н.А. Рочеговой и Е.В. Барчуговой, что это «формальное воплощение представлений мастера об идеальном мироустройстве» [69].

Но это не только архитектурно-градостроительный, но и общественно-политический проект. Как отметил А. И. Леонидов, сын и ученик архитектора, жизнь в Городе Солнца – это «вечно совершающийся социальный эксперимент, в котором народы мира учатся понимать друг друга, предельно выявляя свою самобытность и индивидуальность» [40, с.38].

Космос Леонидова подвижен, полон жизни, и это делает его проект близким и понятным представителям китайской культурной традиции: «Восприятие во времени сразу нескольких состояний непрерывно меняющейся формы делает статичное изображение динамичным, передаёт видоизменения и переходные состояния форм» [69]. Насколько это перекликается с классическими и современными китайскими текстами, можно убедиться, прочитав характерные высказывания китайских мыслителей о подвижности и зыбкости всех вещей. Их настолько много, что даже нет смысла приводить их здесь.

Характерная особенность современной китайской идеологии – органичное сочетание в ней традиционных (конфуцианство, даосизм, буддизм) и социалистических составляющих. Поэтому естественно, что вопрос о соотношении между историческим наследием и революционными преобразованиями весьма интересен для китайских исследователей и практиков проектно-художественной культуры. В Советской России 1920-х гг., при всех видимых противоречиях между революционным-материалистическим и мифологическим мировоззрениями, их элементы нередко гармонично сочетались в творчестве отдельных мастеров.

Одним из таких творцов и был И.И. Леонидов. Как писал сын архитектора, его Город Солнца является, с одной стороны, мифом, а с другой – «постоянно совершенствующейся программой… организации жизни». И. Леонидов вынашивал «идею создания столицы Мира (в обоих значениях этого слова)» [41, с.2].

Записи зодчего включают в себя не только архитектурные замыслы, теоретические размышления и идеи: всё это мыслится как ступени на пути к более совершенной форме общественного мироустройства. Можно сделать вывод, что для Леонидова эстетика, политика и природа представляются единым комплексом гармоничной жизни. Такой подход привлекает к себе внимание современных китайских деятелей художественно-проектной культуры, практиков и теоретиков.

Русских авангардистов, продвигавших космические идеи, было много. А.М. Родченко, например, живо интересовался астрономией. Ряд его работ является, по сути, вариациями на темы астрономических схем.

Уже упоминалось здесь, что супрематисты во главе с К.С. Малевичем также отдали дань космической теме. Главным пунктом разногласий между супрематизмом и конструктивизмом было именно отношение к утилитарности, к практике. Малевич и большинство его учеников были сторонниками, можно сказать, «чистого искусства», хотя в реальности им приходилось работать в утилитарной сфере. Сегодня их спор можно считать разрешенным: практическое и неутилитарное нередко меняются местами и всегда обмениваются идеями.

Малевич не получил систематического гуманитарного образования, но был человеком, с жадностью поглощавшим те знания, которые считал нужными для себя, и обладал собственной мировоззренческой системой. Знаменательным представляется факт дружбы и длительной переписки Малевича с философом М.О. Гершензоном.

Малевича безусловно можно причислить к художникам-космистам. Его двухмерные геометрические фигуры плывут в пространстве Вселенной, где, кажется, уже не действуют силы тяжести.

Супрематизм воплощает в себе множество чистых геометрических форм – четырехугольники, круги, плашки, треугольники и т.д. Источник идей геометрической абстракции неизвестен. Очевидно также, что она – доведенная до абсолюта идея кубизма. Кроме того, Малевич, вероятно, хотел дистанцироваться от лирической абстракции В.В. Кандинского, найти свой путь. И это ему удалось. В отличие от органических форм, формы геометрические не встречаются в природе и предполагают присутствие человека, его творческую активность.

При этом миры К.С. Малевича, Н.М. Суетина, И.Г. Чашника различаются по тем или иным характеристикам. При всей общности базовых установок, каждый из них создал свой космос.

Уникальный образ организации пространства представляют ПРОУНЫ – Проекты утверждения нового – Эль Лисицкого. Сам он называл их «пересадочной станцией от живописи к архитектуре» (ил. 141).

Таким образом, космизм русского авангарда многолик.

Идея постижения абстрактной природы Вселенной является вненациональной, и в каждой культуре она становилась основой для различных концепций мироустройства. Интерес китайской аудитории к русской геометрической абстракции также обусловлен наличием в китайской культуре родственных элементов. Многое в концепции супрематизма соотносится с принципами Дао. О знакомстве с ними Малевича и его учеников в доступных источниках сведений нет. Все аналогии и параллели, которые могут здесь возникнуть, – это результат действия универсальных закономерностей.

История российского-советского авангарда по ряду причин была дискретной, прерывной. Внимательный взгляд обнаруживает, что авангард хрущевской оттепели не является логическим продолжением революционного авангарда. Современные концепции существуют, но они не обладают интеллектуальной мощью сформированных около 100 лет тому назад.

Дискурсы о «чистой форме» среди современных художников мало распространены. Скорее, об этих вопросах заходит речь в рамках проектной культуры, архитектуры и дизайна. Более актуальны рассуждения о восприятии тех или иных форм, об их психологических и маркетинговых подтекстах, а также о специфике работы этих приемов в компьютерной графике и цифровом искусстве в целом. Иначе говоря, тот накал духовных устремлений, который отличал революционный авангард, сменился сейчас «практико-ориентированными», прагматическими и прагматичными подходами.

В послереволюционную эпоху соотношение материальной и духовной составляющих, технической продвинутости и образованности населения в

жизни общества было принципиально иным. Пример Советской России 1920-х гг. наглядно показывает, что материальное и производственное благополучие, хотя и играет важную роль в успешности тех или иных начинаний, но не обусловливает всей ситуации. Одно из излюбленных русских выражений – «не благодаря, а вопреки».

В это время ВХУТЕМАС располагал весьма ограниченными ресурсами в обществе. В сравнении с Баухаузом в Германии в тот же период, его индустриальная эффективность была неизмеримо меньшей. Уровень развития промышленности и техники в России значительно отставал от западного, несмотря на наличие блестящей плеяды инженеров и изобретателей. Добавим к этому разрушительное воздействие Первой мировой и гражданской войн.

Сочетание технической отсталости в аграрной стране и фантастической смелости мыслей художников-конструкторов, инженеров, архитекторов поражает. Но для русской культуры всегда было характерно, что ее деятели ставили перед собой предельные и запредельные, максималистские задачи. Сказалось ли на видимых результатах техническое отставание – да, конечно. Парадокс, но пренебрежение материальными реалиями времени способствовало невероятному, дерзновенному полету мысли, устремленной не только в ближайшее, но и в отдаленное будущее. Технологические ограничения, видимые физические возможности материалов и механизмов того времени как бы оставались за скобками. Но формула исторического материализма «бытие определяет сознание» в полном своем виде предусматривает и обратное влияние сознания, сформированного в этом бытии, на будущее бытие. «Мы наш, мы новый мир построим» (Э. Потье, перевод А. Коца) – таков был лозунг этой эпохи. Для художников-конструкторов он имел самый прямой смысл.

Можно удивляться и поражаться, как при всех внешних ограничениях, нехватке самых необходимых продуктов, эти люди создали генеральное направление в современной проектно-художественной культуре. Широко

известно, что многие студенты ВХУТЕМАСа не только не имели предшествующей подготовки в искусстве, но и были выходцами из социальных низов. Их родители вообще могли быть неграмотными, а сами они – получать образование на курсах ликвидации неграмотности и на рабфаке. Однако, поступив во ВХУТЕМАС, они продемонстрировали взрыв творческих способностей. Причин для небывалого всплеска, взрыва творческой энергии было несколько.

1. Идеи строительства нового мира предполагали неслыханную активизацию творческого потенциала народа.

2. Наличие «социального заказа», потребность создавать новый мир, жизнь, построенную на принципиально иных, новаторских началах.

3. Наряду с небывалой тягой народа к знаниям, большой работы правительства по ликвидации неграмотности, необходимо учесть и те глубокие слои народной культуры и мировоззрения, которые присутствовали во внутреннем мире обучающихся. Многие принципы крестьянской материальной культуры, опыт работы в промышленности у выходцев из пролетариата и опыт работы со сложной техникой у бывших солдат – всё это создавало почву, на которой могли вырасти современные проектные решения. Причем, специфика русского советского авангарда, особенно конструктивизма, в том, что формальные вопросы там решались не изолированно, а вкупе с социальными, техническими и др. Каждый проект был строительством элемента нового мира.

4. Дизайн – художественное конструирование советского авангарда было ориентировано на городскую, индустриальную среду. Но, тем не менее, тема связи с природой была одной из характерных и важных. Это проекты «Зеленый город», «Сонная соната» К. Мельникова. Садово-парковое проектирование в СССР – также заслуга выходцев из ВХУТЕМАСа. Так или иначе, идея связи человека, общества и среды была представлена в художественно-проектной культуре раннего советского авангарда.

Подобные установки близки и китайской культуре. Ведь идея единства человека и природы, совместного творчества, где гармония мира способствует произрастанию всех вещей, близка традиционной философии Китая во всех ее направлениях. При всём антииндивидуализме китайской культуры, в ней отсутствует учение о божественном предопределении. Поэтому роль личной активности очень велика. В современный период эти установки так же актуальны. Россия и Китай выступают с разнообразными инициативами по организации современного мироустройства, всеобщей безопасности и процветания.

Неудивительно, что в русской философии находятся авторы и тексты, особо близкие китайскому мировидению. В Китае испытывают интерес к идее «общего дела» и в целом к наследию философа-космиста Н.Ф. Федорова. Отметим здесь, что в творчестве русских мыслителей китайская тема представлена широко: от «Письма о китайском торге» А.Н. Радищева до работ современных авторов. Насколько позволяют судить доступные источники, Федоров высоко оценивал китайскую культуру, хотя к некоторым ее элементам относился критически. По ряду вопросов его позиция была ближе к А.С. Хомякову, а не к В.С. Соловьеву. Прямых свидетельств знакомства Федорова с памятниками традиционной китайской философии или указаний на это в научных источниках нами не обнаружено. Не будучи специалистами по данной проблеме, мы сочли возможным опереться на выводы исследователя Е.А. Осьмининой [64].

У Федорова есть две статьи, посвященные китайской проблематике. Обе написаны в соавторстве с В.А. Кожевниковым. Интересно, что именно Федоров обратил внимание коллеги на книгу выдающегося российского китаиста С.М. Георгиевского «Анализ иероглифической письменности китайцев», как отражающей в себе историю жизни древнего китайского народа [64, с.151].

Известно, что Федоров регулярно читал газету «Новое время», где осуждалась политика европейских держав в Китае [64, с.150]. Свои статьи

Федоров написал во время восстания «боксеров» в Китае (движение «ихэтуань»). Уже тогда он призывал Россию сделать выбор между Европой, где правят «обожатели золота», и Китаем – «обожателем праха» [64, с.151]. Под последним понимается «культ предков», который Федоров считал самой истинной религией.

С точки зрения Федорова, Россия и Китай относятся к земледельческим континентальным народам, и у них есть много общего: «Континентальные страны должны освободиться от влияния океанических [западноевропейские народы – Ш.И.], найти единство, “общее дело”» [6,4 с.152]. Федоров высказывался за «всемирное объединение всех народов» [цит. по: 64, с. 149], что явно пересекается с современными идеями лучших мыслителей и общественно-политических деятелей.

Тексты, написанные более 100 лет назад, с учетом изменившихся условий, можно соотнести с современной ситуацией. Поэтому неудивителен неподдельный интерес к идеям русских философов в современном Китае.

Философия Федорова не была широко популярна в 1920-е гг. в СССР. Она вступала в непримиримые противоречия с диалектическим и историческим материализмом. Эта философия декларировала направленность на практику, считая именно ее критерием истины. Программными были «Тезисы о Л. Фейербахе» К. Маркса. Его 11-й тезис гласит: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» [53]. Весьма симптоматичным представляется факт, что эта фраза звучит в самом начале «Кантаты к 20-летию Октября» С.С. Прокофьева. (Этим же фрагментом заканчивается американский фильм 1988 г. «Красная жара» с А. Шварцнегером в главной роли.) В Советской России сложилась уникальная ситуация, когда философия поставила своей задачей переустройство миропорядка.

Практические и идеологические установки здесь не противоречат друг другу. Конструктивизм уделяет много внимания производству объектов искусства, утилитарная составляющая также носит специфический характер.

Это справедливо и для «Рабочего клуба» А. Родченко (ил. 100, 101), и для Летатлина В. Татлина. Ряд проектов был фантастическим и даже утопическим, но социальная функция искусства всегда была на первом плане.

При всей контрастности авангарда 1920-х и пролетарской классики 1930-х, идея служения обществу пронизывает всё официальное и многое в неофициальном советском искусстве. Если говорить об оппозиции И.В. Сталина авангарду, то пролетарская классика была не возвращением к политизированности искусства, а другим обликом этой политизированности. В этом несомненно отразилась смена концепции государственного строительства, но подробное рассмотрение данного вопроса – задача не искусствоведения и эстетики, а общественно-политических наук. В отличие от конструктивизма и пролетарской классики, супрематизм в целом занимал антиутилитаристскую позицию, что не отменяет факта работы учеников Малевича на Петроградском-Ленинградском фарфоровом заводе.

В принципе во взгляде на искусство как на орудие пропаганды и прославления государственной власти нет ничего нового: пирамиды и храмы Древнего Египта, портреты королей, триумфальные арки Древнего Рима и ампира… – примеры можно без труда умножить.

Иногда правящие классы побуждали художников использовать новый художественный язык. Так действовала итальянские правители эпохи Ренессанса и советское государство в первое 10-летие его существования. Но значительно чаще государи стремились продемонстрировать устойчивость, традиционность власти, и для этого призывали художников, архитекторов, мастеров прикладного искусства обращаться к приёмам прошлого. Неслучаен, например, историзм XIX века во всей Европе, пролетарская классика и послевоенное искусство социалистического реализма в СССР. Поворот к традиционализму был характерен и для многих стран Западной Европы в это же время.

Что есть современность, модернизм, modernity, actual art и т.п.? Этот вопрос задают сейчас практически во всех странах: ведь глобализм давно

шагает по планете. Сейчас уже очевиден его кризис во всех областях жизни, включая культуру. Но чтобы понять смысл современной ситуации, надо вновь обратиться к событиям 100-летней давности.

Именно тогда, в 1920-е гг., в глобальном смысле сложились две противоположных тенденции: одна – интернациональный стиль, представленный модернизмом, и вторая – национальные движения, где использовались многие приемы народной материальной культуры. Что касается реалистического искусства, здесь ситуация сложнее. В его основе лежит также интернациональный академизм. Национальное начало проявляется в деталях костюма и пейзажа, в предметах быта и в архитектуре.

В то же время не стоит преувеличивать интернациональный компонент в авангарде. Широко известно, какое влияние на Кандинского оказала атмосфера русской избы и другие образцы народного искусства. Очевидны параллели между супрематическими композициями Малевича и русской иконой. Авангардисты открыли в традиционных национальных культурах новые актуальные черты (например, авангардный дизайн одежды, принципы построения пространства в народном жилище, функциональность и эргономичность предметов быта и т.п.).

Насколько распространение модернизма и интернационального стиля связано с колониализмом и распространением власти развитых стран над странами третьего мира – вопрос дискуссионный. В любом случае модернизм, перенесенный на неевропейскую почву, получает иные смыслы и характер. Является ли модернистская эстетика шовинистской, подавляющей своеобразие неевропейских культур? Скорее нет, чем да. Внешний облик таких городов как, например, Асмара в Эритрее, Африка, или Тель-Авив в Израиле, имеет много общего с западной архитектурой. Но постройки Марселя Брейера и Моше Сафди в Израиле или В. Гропиуса за пределами Европы сохраняют региональную специфику. Ведь истинный интернационализм основан на общих человеческих ценностях, но не предполагает подавления национального своеобразия. Он основан на

уважении местных традиций, учитывает особенности страны, региона в целом, природных условий и нацелен на общее развитие всего человечества. Нередко изоляционистские тенденции способствуют не процветанию национальных культур, а их застою и деградации. Современная позиция, как ее сформулировал Си Цзиньпинь – это понимание, что общая судьба человечества предполагает взаимное обогащение культур: «У тебя есть я, а у меня есть ты».

Всемирное значение западноевропейской культуры последних пяти веков несомненно. Многое в современном проектно-художественном терминологическом тезаурусе основано на западноевропейском понятийном аппарате, сформировавшемся в эпоху капитализма. Отсюда идеи индивидуализма, неизбежного соперничества-конкуренции. Да и само понятие «авангард» – изначально военный термин, означающий «передовой отряд».

В какой степени можно говорить о соперничестве и конкуренции между различными индивидуальностями и группами во ВХУТЕМАСе? Характерный для русской культуры дух коллективизма-соборности вряд ли сочетается с акцентуацией конкурентности.

Среди российских авангардистов действительно было много разных группировок. Нередко они жестко полемизировали друг с другом. Думается, что важным здесь было не соперничество как таковое, хотя этот элемент тоже наверняка присутствовал, а стремление найти максимально продуктивные методы творческой работы. Ключ к пониманию истоков креативности во ВХУТЕМАСе, вероятно, спрятан именно здесь.

Практицизм, прагматизм никогда не были первостепенными ценностями русской культуры. Поэтому даже при решении «сугубо утилитарных» актуальных вопросов русский художник-конструктор никогда не забывал о сверхзадачах.

Особый интерес представляет проблема соотношения таких разных понятий как «космизм» и «футурология». (Вопрос о соотношении

конструктивизма и футуризма находится за пределами темы исследования.) Ведь любая сознательная проектная и прогнозная деятельность невозможна без концепции «будущего». Русские революционеры в политике и в искусстве все свои силы отдавали построению этого прекрасного «завтра». Очень показателен в этом плане рукописный плакат В. Степановой (ил. 41).

Применительно к творчеству конструктивистов и других деятелей авангарда можно говорить о своего рода «футурологии до футурологии». Научное предвидение существовало по крайне мере со времен Ф. Бэкона. Но сам термин «футурология» возник после Второй мировой войны. Обычно он трактуется как научная прогностика. «Научная фантастика», в отличие от нее, есть искусство, литературный жанр. При этом образы и системы создаются на основе развития общества, наук об обществе и технологий. Термина «изобразительная фантастика» нет, но существуют изображения прекрасного будущего, в которых многое наивно, а многое предсказано верно.

В русской словесности есть также замечательные явления в области фантастической литературы. Например, выдающийся русский писатель и ученый В.Ф. Одоевский в 1835 г. написал свою фантастическую повесть «4338-й год. Петербургские письма». Интересно, что главный герой – китайский путешественник, приехавший в Россию. Такого рода фантастика существовала и в виде иллюстративных изображений. Советские конструктивисты пытались воплотить это будущее уже сейчас. Об этом стихотворении В. Маяковского «Выволакивайте будущее»: «Будущее/ не придет само,/ если не примем мер» [55].

В этой обстановке и возникали современные проекты «дизайна будущего», в том числе работы ВХУТЕМАСа. Например, здание жилого дома Наркомфина, проект М.Я. Гинзбурга и Н.А. Милютина, является не умозрительным прогнозом, а решением экспериментальных задач перед лицом будущего. Т.е. здесь дизайн выступает как не только пространственный, но и как социальный проект, элемент нового быта, того, что можно назвать «гуманитарной футурологией» в проектно-

художественной области. В любом случае здесь перед дизайном стояли конкретные задачи, и примеров их успешного практического решения в условиях того времени было немало.

Социальное планирование в конструктивизме и современный футурологический дизайн имеют те общие черты, которые обусловливаются самой проектностью, т.е. направленностью в будущее. Но в идеологии и в конкретных результатах больше различий. Советский конструктивизм планировал социальное будущее, ставил перед собой задачи новой справедливой организации общественной жизни, усовершенствования человека, продвигал прогрессивные идеалы того времени. Современный футурологический дизайн, если направлен на ближайшую перспективу, ставит перед собой коммерческие, конформистские, можно сказать, задачи. Если же он направлен в отдаленное будущее, то ориентирован на фантазийное формотворчество в «космическом» духе. Здесь он сближается с арт-дизайном и уходит максимально далеко от социальных вопросов.

Социальное сообщество, где происходит обмен знаниями, – это идеал, который возник значительно раньше идей социализма. В уже упоминавшейся фантастической повести Одоевского «4338» предсказано изобретение прозрачного гибкого пластика, обильное использование стекла в архитектуре, появление метро, телефона и даже интернета и социальных сетей. А музицирующие дамы из повести, которые умеют импровизировать на музыкальных инструментах, хотя не учились играть на них, по-видимому, подключены к чему-то подобному Chatgpt. Некоторые детали текста явно имеют юмористический или даже сатирический подтекст и позволяют думать, что Одоевский не считал научный прогресс панацеей и не был склонен к бездумному оптимизму. Вне зависимости от того, были ли советские конструктивисты, практики и теоретики, знакомы с этим и подобными текстами, создается общая «культурная аура», традиция, которая принесла свои плоды и в 1920-е гг.

Любое теоретическое осмысление художественных процессов, тем более, внутри проектно-художественной культуры, предполагает наличие обобщающих терминов философско-мировоззренческого ряда. Если говорить о таких понятиях как «свобода» и «порядок», то применительно к русской культурно-философской традиции следует на первое место поставить свободу. Ее апологетом и адептом был выдающийся русский философ Н.А. Бердяев: «Свобода для меня первичнее бытия. Своеобразие моего философского типа прежде всего в том, что я положил в основание философии не бытие, а свободу. В такой радикальной форме этого, кажется, не делал ни один философ» [8, с.50-51]. Поскольку он был одним из тех, кто был выслан в 1922 г. на «философском пароходе», непосредственных контактов с конструктивистами у него, скорее всего, не было. Не будучи сторонником советской власти, он как никто понимал историческую обусловленность событий и ответственность царского правительства за всё произошедшее. Этому посвящена его книга «Истоки и смысл русского коммунизма». Многие из его высказываний могут быть соотнесены с деятельностью советских конструктивистов. Хотя он писал о силе стихии и относительной слабости формы в русском искусстве, к русскому авангарду это не вполне применимо.

Свобода здесь выражалась в изобретении новых приемов и систем выразительных средств, в активном поиске того, что в романтические времена называлось источниками вдохновения.

Эти художники-конструкторы создавали свои оригинальные системы, экспериментировали с материалами, формами, искали и находили идеи, стремились создавать художественный порядок нового типа. Не случайно излюбленным генеральным термином конструктивистов был не «стиль», а «метод».

По-видимому, для них не существовало выбора между свободой и порядком. **Свободно выбранный, сконструированный-созданный художником порядок** – вероятно, так, опираясь на их творчество и их

тексты, можно сформулировать главную идею советского авангарда. Существовали ли какие-то несоответствия между их творчеством, общественной деятельностью, политической позицией? Их деятельность не был ни тавтологией, ни абсурдом, по П. Витгенштейну, поэтому диалектические противоречия здесь были неизбежны. Далеко не всегда жизненная практика позволяла им осуществлять свои намерения. Аскетические установки конструктивизма вступали в противоречие с чаяниями простых людей, видевших благополучие и красоту в пышности и изобилии. Кстати, с аналогичными проблемами столкнулись и деятели Баухауза при строительстве поселка Вайсенхоф. Так что это не было чисто российской чертой.

Насколько глубоко этот разлад ощущали советские авангардисты, можно понять по следующему четверостишию Маяковского – друга и сотрудника многих конструктивистов, в том числе Родченко:

«Я хочу
быть понят моей страной,
а не буду понят, –
что ж,
по родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь» [57].

Судьба ряда художников была трагической. Некоторые были репрессированы. Многие в 1930-е гг. и позднее были вынуждены менять стилистику, осваивать новые виды профессиональной деятельности, оставаясь людьми, приносящими пользу своей стране.

В годы хрущевской оттепели произошел известный возврат к стилистике и идеалам 1920-х гг., в политике – XX съезд КПСС и провозглашенное возвращение к ленинским нормам жизни общества. Именно в этот период был создан Всесоюзный научно-исследовательский

институт технической эстетики (ВНИИТЭ) и появился собственно этот термин: техническая эстетика – как новый синоним художественного конструирования 1920-х гг.

В Китае термин «техническая эстетика» был впервые предложен Цянь Сюэсэнем – отцом китайской космонавтики и кибернетики. Этот выдающийся деятель науки и техники, много лет проработавший в США, был высоко и разносторонне образованным человеком. Судьба его и в США, и позднее в Китае была драматичной. В последние годы жизни он занимался музыкой и философией.

Взгляд Цяня на эстетику был сформирован под воздействием его профессиональных интересов. Для него техническая, индустриальная эстетика была областью внутри космической, авиационной, военной промышленности.

В Советском Союзе «техническая эстетика» понималась более широко. Это был русскоязычный аналог термина «дизайн, индустриальный дизайн». В СССР под технической эстетикой понималась не только эстетика машин, но и вся область эстетического освоения предметного мира человека.

Понятие «эстетическая технология» для русского языка нехарактерно. Оно слишком расплывчато и может подразумевать любые технологии – т.е. способы действовать в эстетической области, далеко за пределами дизайна и индустрии.

Советская «техническая эстетика» – наследница производственного искусства 1920-х гг., а не его синоним. В степени новаторства для своего времени, в продуктивности идей, в эстетической мощи «производственное искусство» превосходит «техническую эстетику». Но и «техническая эстетика» в чем-то идет дальше производственного искусства. Здесь устанавливается более тесная связь с производством, осваиваются новые области, не существовавшие в начале XX века: космонавтика, современное станкостроение, медицинское оборудование и мн. др.

Рассуждая о связи концепций ВХУТЕМАСа с идеологией социализма, следует помнить о некоторых особенностях русской культуры. Здесь всегда идейная составляющая играет очень большую роль. В русской поэзии есть Н.А. Некрасов с его «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» и Е.А. Евтушенко: «Поэт в России – больше чем поэт». Поэтому постановка принципиальных мировоззренческих вопросов органически свойственна русскому искусству на всём протяжении его развития. Общественное сознание в целом благосклонно воспринимает мысль и главенстве общественного же блага над индивидуальными эстетическими предпочтениями. То, что примат «чистого искусства» над прозой жизни тоже может быть позитивной позицией, которая противостоит манипуляциям сильных мира над сознанием масс, русским мыслителям было хорошо известно. Свидетельство этому – блестящий труд Г.В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (1912 г.). О специфике его марксизма, о полемике с В.И. Лениным написано много. Несколько менее известен факт дружбы Плеханова с А.Н. Скрябиным, о 4-й сонате которого упоминалось выше.

Рассуждая о роли идеологии в искусстве и для искусства, следует дифференцировать несколько идеологических слоев. Например, понятие «идеология гуманизма» не содержит в себе прямых политических отсылок. Собственно политическая идеология – это совсем другой слой, привязанный к определенному историческому периоду. Искусство и культура действительно имеют свои собственные независимые правила развития и жизненные циклы, но полностью отрицать его связь с экономико-политическими реалиями тоже не следует. Просто зависимость эта сложная и непрямая.

На вопрос – есть ли у ВХУТЕМАСа ценность помимо идеологии? – ответ также должен быть многослойным. Помимо общеэстетической и гуманитарной ценности, конструктивизм даже в политических симпатиях несет в себе ту правду, о которой писал еще Бердяев в своей книге «Истоки и смысл русского коммунизма». Прославление человека труда, творческой,

созидательной деятельности, братство и взаимопомощь, стремление к высоким целям – ценность таких установок не зависит от конкретных форм правления в государстве или его экономического устройства. Попытка полностью отойти от этих ценностей приводит к печальным последствиям. Даже самые прекрасные идеи в процессе их осуществления могут привести к тоталитаризму. Намек на это легко читается в утопической повести «4338» Одоевского. А ведь она была написана в 1835 г., еще при жизни Пушкина.

Современному человечеству еще только предстоит найти гармоничные соотношения между различными тенденциями современного общественного развития. И то, что в СССР был получен уникальный и ценный опыт на пути совершенствования человека и организации жизни общества, легче всего демонстрируется на примере достижений советского искусства и авангарда, в частности. Именно поэтому современное поколение в Китае и других странах, уже способное критически оценивать все идеологические установки недавнего прошлого, с большим интересом и сочувствием изучает идеи и творения ВХУТЕМАСа, внедряя лучшее и актуальное из его наследия в современную жизнь.

2.2. Проектно-художественная культура Китая и актуальные вопросы китаеведения: по материалам научных журналов «Проблемы Дальнего Востока» и «Азия и Африка сегодня» за 2020-2022 гг.

Концепции «чистого искусства» вряд ли будут когда-то пользоваться большой популярностью в Китае. Скорее, наоборот. Взгляд, помещающий искусство в среду, пронизанную внехудожественными элементами, будь то конфуцианство, даосизм, коммунистическая идеология, требования морали и этикета или нечто иное – всё это органично для китайской проектно-художественной культуры и коммуникативного дизайна как ее части.

Изучающий данные явления должен обращаться ко всей проблематике китаеведения по двум причинам. Во-первых, китайское мировоззрение

холистично, и взаимосвязь «искусства и общества» должна здесь выявляться особенно четко: «...из всех высокоразвитых культур Востока китайская является самой синкретичной, а наука о ней – самой синтетичной» [36, с. 7 (А.Н. Кобзев)]. Эту же идею Кобзев продвигает и в собственной статье: «…синтетичность востоковедения – следствие синкретичности восточных культур. А из высокоразвитых культур Востока самой синкретичной является китайская» [31, с. 79]. В китайской культуре нет европейской аналитической дифференцированности. Она холистична, и все её формы не просто взаимосвязаны, а, скорее, взаимно проникают друг в друга.

Неудивительны и успехи современного китайского коммуникативного дизайна и полиграфии. Широко известно, что китайцы были изобретателями бумаги, что первые сведения о книгопечатании относятся к VII в., а в период правления династии Сун (X-XIII вв.) книги и, соответственно, небольшие издательства, были распространены повсеместно. С XVII в. получила распространение и цветная гравюра.

Издавна китайский графический протодизайн был тесно связан со всеми остальными формами культуры. Современный коммуникативный дизайн также является органической частью китайской культуры и общественной жизни во всех ее проявлениях. Поэтому для изучения проектно-художественной культуры Китая необходимо уделить известное внимание другим сторонам общественной жизни и сделать выводы[5], актуальные для искусствоведения.

Актуальные современные вопросы науки выявляются при рассмотрении научной периодики. Для русской китаистики наиболее показательными в этом плане представляются журналы «Проблемы Дальнего Востока» и «Азия и Африка сегодня» за 2020-2022 гг. Здесь публикуются и маститые авторы, и молодые ученые.

---

[5] Сун Чжихао. От дискуссий о смысле «мирного подъема» до ценностных ориентиров современной внешней политики: некоторые взгляды из Китая// Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №3. – С. 56–71. DOI: 10.31857/S013128120020542-7. – Текст : непосредственный.

В указанной выборке содержится несколько статей В.В. Малявина. Китайские исследователи высоко оценивают труды этого выдающегося российского китаеведа. Помимо монографий, ученый постоянно публикует свои новые исследования, которые раскрывают еще не открытые ранее грани и особенности китайской культуры. При этом выводы ученого оказываются применимы за пределами изначального объекта исследования и носят обобщающий характер. Все его статьи содержат много ценных наблюдений и замечаний по общим вопросам китайской культуры.

Так, в исследовании, посвященном частной проблеме китайских боевых искусств, рассматриваются особенности китайской философской картины мира. В частности, ученый пишет о том, что в Китае еще в древности сформировалось особое чувствование зыбкости и неустойчивости внешнего облика вещей: «В широком смысле осознание невозможности согласования формы и бесформенного, внутреннего и внешнего, пустоты и вещей и т.д. заставляли образованную элиту… акцентировать нереальность всех форм, что вело к усилению гротеска в искусстве и литературе» [51, с.156]. Для нас это интересно тем, что сегодня лучшим способом выявить конфликт «формы и бесформенного», «пустоты и вещей», является, вероятно, абстрактное искусство. Поэтому неудивительно, что современные китайские художники и графические дизайнеры так смело и уверенно оперируют выразительными приемами нефигуративного искусства, воплощая энергетическую наполненность пространства силовыми потоками.

Процессуальность, диалектичность – основы китайского мировоззрения: «В традиции китайской мысли, которая исходит из приоритета превращения над сущностью и сводит бытие к событию (…), категория “конфигурация сил” …превосходит оппозицию субъекта и объекта, материи и духа и…требует рассматривать мир в перспективе потока времени… в китайской традиции знание не отделялось от действия и, точнее, овладения “текущим моментом”» [51, с.145]. Для современного искусствознания важно, что овладение аппаратом приемов и концептов

современной же западной проектной культуры есть задача текущего момента, и ее решение является частью исторического процесса. Претворение в современном китайском искусстве и дизайне приемов и идей европейского авангарда может, с нашей точки зрения, быть иллюстрацией того, как в хронотопе нашего времени «”конфигурации силы” в их полноте» приобщаются «к вечнопреемственности мировых метаморфоз, где все пребывает в “согласии” с другим» [51, с. 146].

В Китае особенно явственно в каждом явлении культуры выражено мировоззренческое начало. В целом китайское мышление можно назвать прагматическим в философском смысле этого слова. Но, тем не менее, общие абстрактные понятия тоже являются важной частью понятийного тезауруса. Анализируя проблему утопизма в современной китайской политике, Малявин также уделяет большое внимание философским основам. Его замечание характеризует не только ситуацию в современной политике и политологии Китая. Не случайно для этой цели он проводит аналогии с китайским искусством, что ценно для нас: «…мир в его целостности не может быть объектом созерцания и остается слепым пятном всякого видения. Единственным способом указать на его присутствие является… “пространственная игра” утопии: взаимное замещение видимого и невидимого, внутреннего и внешнего, близкого и далекого, столь ярко представленного в китайском искусстве от живописи и скульптуры до театра и резьбы по дереву. Реальность здесь предстает дымкой, туманом, маревом необозримого пространства» [52, с.135]. Всё это применимо ко множеству произведений современных китайских художников нефигуративного искусства: У Гуаньчжуна, Лиу Вэя, Си Молина и других.

Издавна в Китае художественная деятельность была включена непосредственно в процесс жизнеустроения. Их современная модификация – жесткие идеологические условия, которые мыслятся как воплощение законов миропорядка. Напрашиваются прямые аналогии между сегодняшними требованиями государства к художнику и идей средневековых трактатов по

каллиграфии: «… мастер письма может перенять и притом значительно усилить действие естественного динамизма жизни. Тем самым китайский каллиграф выполнял предназначение человека, завещанное ему традицией: “приводить к завершению работу Неба”» [51, с. 147]. Этот вывод помещен в текст, главным объектом которого являются боевые искусства. Коммуникативный дизайнер также может услышать здесь призыв активно участвовать в жизни общества и страны.

Контакты с Западом в Новейшей истории поставили Китай перед новыми вызовами беспрецедентного уровня. Этот вывод был сделан экономистами и политологами. Но он релевантен и для искусства. Здесь мы видим практически прямой параллелизм. В китайской проектно-художественной культуре сохраняются и развиваются национальные подходы, имеющие корни в древности, однако современные актуальные выразительные приемы активно осваиваются и переосмысляются.

Еще в начале XX века китайский графический дизайн тяготел не к «плакатности» в европейском понимании, а к не-плакатной подробности, живописности. Это можно считать аналогом «гун-би» – «щедрой кисти». Такая техника дает возможность запечатлеть переходы, движение света и цвета, изменчивый, не закрепленный в жестких контурах образ мира, что соответствует традиционному китайскому мировоззрению. Поэтому представляется вполне логичным, что академическая живопись социалистического реализма не только своими сюжетами, но и своей техникой стала, на наш взгляд, вполне органичной частью истории китайской культуры.

Но и русский советский авангард также был усвоен китайской культурой и стал частью традиции. В Китае были свои предпосылки для принятия нефигуративного искусства: это иероглифическая письменность. Не случайно, что западноевропейские художники, например А. Тапиес и его коллеги, в середине и второй половине XX века активно изучали принципы дальневосточной каллиграфии. Мы видим, что современная культура и

взаимообогащение национальных культур – это, как говорится, «улица с двусторонним движением».

Среди актуальных задач современного Китая – развитие науки, технологий и просвещения в этой области. Правительство стремится к широкой популяризации научных знаний. Еще в 1980-е гг. получил распространение плакат, надпись на котором можно перевести так: «Люби, изучай, используй науку» (ил. 183).

В 2002 году в Китае был обнародован «Закон КНР о распространении научно-технических знаний». Он является правовой основой для деятельности в этой сфере [66, с. 15]. Общее стремление руководства страны работать над повышением образованности и культурного уровня населения очевидно. Важные особенности китайского подхода к этой проблеме характеризуют два китайских термина: «…kepu (букв. популяризация науки) и kexue chuanbo, что дословно обозначает “передавать и сеять” » [66, с. 15]. По-видимому, аналогичным образом должно развиваться и просвещение в области проектно-художественной культуры. Здесь также следует «передавать и сеять», и эта деятельность активно ведется. Открываются новые музеи и учебные заведения, изучаются разные области проектно-художественной культуры современности, по-новому рассматриваются и памятники культуры прошлых эпох. Большая роль в этом принадлежит советскому и российскому искусствознанию.

Сближение и тесные контакты России и Китая – реалии сегодняшнего времени. Причины этого многообразны, и их отмечают специалисты в самых разных областях – экономика, политика, медицина, промышленность, транспорт... Все они, так или иначе, отмечают, что «…российско-китайское трансграничное пространство становится ведущим как в плане межрегионального, так и в целом межгосударственного взаимодействия. Стратегия “поворота на Восток” на китайском направлении требует своего дальнейшего углубления и модернизации, включая радикальное обновление торгово-экономических, транспортных, инвестиционных, валютно-

финансовых отношений, расширение спектра прикладных механизмов и проектов, ориентированных на дальнейшее сближение и углубленную кооперацию» [44, с.11]. На таком фоне развивается и российско-китайское культурное сотрудничество – как одна из частей этого процесса. Данные обстоятельства способствуют углублению интереса китайских художников, дизайнеров, искусствоведов к российскому наследию. Культурное взаимодействие также расширяется и углубляется.

При всей контрастности китайской и русской культур, их общая черта – литературоцентричность, важная роль слова. И здесь есть ряд точек соприкосновения. Их сближает неприятие западного индивидуализма. Исследователь Юй Даньхун проводит сравнительный анализ китайской модели общества и русской соборности и находит много общих черт: «… в китайской “культуре гармонии” и русской “соборности” одинаково ценится гармония, сплоченность и способность находиться в согласии, имея разные взгляды» [109, с.155]. Вновь обратимся к Малявину: «Идеал гармонического единства человечества в поднебесной лишен конкретного исторического содержания и подходит, кажется, для любого общества и политического режима» [52, с.141]. Тем больше современный художественный арсенал можно признать актуальным воплощением старого идеала гармонии.

Такое единство предполагает усвоение и приспособление к своим целям достижений других культур, что мы и видим, например, когда китайские художники и дизайнеры реинтерпретируют приемы и идеи русского авангарда. И если в древности Китай был мощным региональным цивилизационным центром, превосходящим по уровню развития своих соседей и противостоящим их экспансии, то на сегодняшний день его культурная стратегия преобразуется в толерантность конфуцианского толка, стремление играть значимую роль в современной геополитике. Для этого необходима не только экономическая и военная мощь, но также богатая культура, интерес к которой развивается за пределами ареала ее обитания. Пробуждение и распространение в мире знаний о стране – задача концепции

«рассказывать о Китае». Ее впервые предложил Си Цзиньпин в 2013 г. на Всекитайском совещании по вопросам идеологической и пропагандистской работы [77, с.22]. Этим вопросам уделяет много внимания китайский ученый Ван Ивэй. Он считает, что, в отличие от западных политических теорий и древних китайских учений, данная теория адекватно описывает и объясняет причины успехов современного Китая [77, с.22]. О том, что слепо придерживаться западных теорий непродуктивно для незападных культур, отмечено западными же исследователями, например, Б. Бузан и Р. Литтл [77, с.23]. Солидаризируясь с выводами Сун Чжихао, отметим: в области проектно-художественной культуры ситуация аналогичная. Достижения и проблемы этой культуры невозможно адекватно и с должной полнотой описать ни в терминах «садов с горчичное зерно», ни в концептах западных искусствоведов, критиков и эстетиков. Необходим, на наш взгляд, синтез этих систем, который будет богаче простой суммы и поможет сформировать парадигму и комплекс концептов для анализа современной китайской проектно-художественной культуры.

Другой китайский ученый, Чэн Довэнь, также критически оценивает подходы западных ученых, не заинтересованных в изучении внеевропейских культур и не понимающих их специфику [77, с.23]. Это справедливо не только для теории международных отношений, но и для изучения китайской проектно-художественной культуры. Чэн Довэнь, как это и свойственно китайскому мышлению, не стремится к чистой беспристрастности и объективности-объективизму. Западные ученые терпят неудачу при анализе неевропейских явлений: «Причина кроется в недостаточной заинтересованности Запада в изучении особенностей остального мира, что приводит к однобокому рассмотрению…» [77, с.23].

Речь здесь идет о политических феноменах, но эти выводы во многом приложимы и к изучению китайской проектно-художественной культуры. Концепции западных ученых китайские исследователи оценивают весьма критически, но солидаризируются с позицией современного русского

китаеведа, профессора Московского государственного университета международных отношений (МГИМО), главного редактора журнала «Сравнительная политика» А. Д. Воскресенского. Он подчеркивает, что своеобразие путей развития стран из разных регионов обусловлено структурными особенностями, которые сформировались задолго до настоящего времени, и анализ и оценка этих явлений должны быть скорректированы с участием неортодоксальных теорий международных отношений [77, с.23]. Применительно к проектно-художественной культуре, с учетом ее специфики, эти выводы также релевантны. Приемы, концепции, сюжеты европейской культуры на китайской почве обретают иной смысл и характер, даже когда внешнее сходство с европейскими артефактами очевидно. Нуждается современное искусствоведение и в «неортодоксальных теориях», которые смогут адекватно описать этот сложнейший синтез, сформировавшийся и продолжающий формироваться в глобализационную эпоху. Примером выдающейся взаимной культурной заинтересованности стало взаимодействие российских и китайских художников, дизайнеров и искусствоведов.

Здесь следует отметить значение двух терминов: «уверенность в культуре» («культурная уверенность») и «культурное самосознание». Второй термин создал в конце XX века Фэн Сяотун (1910-2005), китайский антрополог и этнограф, получивший разностороннее образование, впитавший в себя традиции русской и западноевропейской научных школ. Он был одним из тех, кто стоял у истоков китайской фольклористики [77, с.29]. Вся стратегия развития Китая направлена на эти цели.

Отдельный важный вопрос – отношения человека и природы. Если в западной традиции человек противопоставляет себя природе и стремится покорить ее, то в китайской культуре главенствует идея «единства Неба и человека». Один из символов попытки человека победить миропорядок и, возможно, природу – вавилонская башня. В китайской мифологии нет

подобного сюжета, но ведь небоскребы также стали частью китайского пейзажа.

Одним из примеров того, что проблемы проектной культуры интересуют не только дизайнеров и архитекторов, но и включены в общий контекст экономики, политики и культуры, является статья исследователей из г. Владивостока М.М. Милько и Е.С. Юрченко. Она посвящена проблемам строительства небоскребов в Китае. Как и в других регионах, здесь сочетаются экономические и неэкономические факторы. К последним относятся «карьерные амбиции местных чиновников, конкуренция между городами» [59, с. 26]. Правительство работает над тем, чтобы более эффективно использовать ресурсы, сохранять памятники архитектуры прошлого и характерные ландшафты, противостоять обезличенности небоскребной архитектуры. Большую роль играют также вопросы пожаробезопасности и сейсмоустойчивости. Проблема небоскребов, таким образом, предстает комплексной, в единстве природных, материально-технических и культурно-эстетических проблем. Такой синтез характерен для Китая. Современная городская среда предполагает и определенные качества коммуникативного дизайна, предназначенного для нее, даже если речь идет о среде жилья или офиса.

Небоскребы парадоксальным образом вписываются в китайскую традицию: «…заостренные на американский манер небоскребами современные китайские мегаполисы предъявляют образ той самой пустоты и аморфности, которые составляют сущность китайской традиции и определили ее исторические формы. Надо полагать, Китай потому и принимает столь легко обличье глобальной современности, что таким образом удостоверяются и выявляются базовые принципы его культуры. Таким образом, традиция и модернизация не исключают друг друга. Скорее, модернизацию превращает традицию в культурный капитал и именно в ней находит оправдание себе <…> Способность китайцев благодаря их трудолюбию и практической хватке не только выживать даже в самых

трудных условиях, но и легко усваивать инновационные технологии и формы жизни хорошо сознается в самом Китае и считается там едва ли не главным достоинством китайского народа» [52, с.144].

Усвоение инновационных технологий – это не только техника и промышленность. Данный вывод справедлив и для искусства, и для дизайна. Весь этот арсенал используется весьма эффективно и вписывается в нормы и традиции китайской культуры. Но характерно, что «… догнав Запад по экономическим показателям, Восток не потерял своей идентичности, закономерности его общественного развития по-прежнему отличаются от европейских… Необходимость познания старых и новых закономерностей повышает роль китаеведения и востоковедения в целом» [36, с. 7 (А.В. Виноградов)]. Разные ученые говорят о том, что синтетичность восточных культур и востоковедения – вероятно, самый перспективный путь развития науки в дальнейшем. Благодаря востоковедению западная наука и культура, возможно, сумеет преодолеть собственную раздробленность, преодолеть противоречия между предельно дифференцированными сферами. А дизайн, синтезирующий в себе элементы всех форм культуры, как и наука о нем, является весьма продуктивной моделью.

Проблему соотношений национального и межнационального, всемирного каждая страна и каждая культура должна постоянно решать для себя сама. Опыт, накопленный другими культурными системами, правильно пережитый и примененный, приносит большую пользу культуре и способен развить и укрепить ее традиции на новом историческом витке: «На современном этапе национализм перестал быть столь действенным фактором достижения гармонии общества и сохранения репутации страны на международном уровне» [77, с. 66-67]. Развивается явление, которое китайские ученые определили как «новый космополитизм». Разумеется, этот современный космополитизм не только не предполагает нивелировки национального своеобразия, но утверждает его на новом этапе: «В сентябре 1993 г. Фэй Сяотун, авторитетный китайский эксперт по социологии и

антропологии, написал известную фразу, которая состоит из четырёх идиом … Представим наш вариант перевода: “каждый прекрасен по-своему”, “помоги выполнить желание другого быть прекрасным”, “разные типы красоты сосуществуют” и “великое единение под небом”. Эти четыре идиомы считаются формулой идеальных отношений между разными цивилизациями и культурами, в ней же содержатся способы достижения этого идеала» [77, с. 67]. Главный режиссер открытия и закрытия Олимпийских игр в Пекине в 2022 году Чжан Имоу выразил эту мысль в своем постановочном решении: «Различные снежинки во всего мира падают на Пекин, и тут же они превращаются в одну большую снежинку человечества» [Цит. по: 77, с. 67] (ил. 185, 186).

Искусство, дизайн, проектно-художественная культура в целом и в отдельных проявлениях – часть национальной стратегии. Для исследователей проектно-художественной культуры представляют значительный интерес выводы политологов: «… классическое понимание стратегической культуры как национальной внешнеполитической модели реагирования на угрозы… оказался привнесен конфуцианский принцип гармонии». Политолог Гун Юйчжэн в работе «Наследование и развитие стратегической культуры Китая» отмечает преемственность между поколениями и народный характер этой культуры [32, с. 137]. Противостояние угрозам культурной экспансии не менее важно, чем борьба с другими угрозами. Китайские исследователи выдвигают такое парадоксальное понятие как «стратегическое соперничество» [111, с.65].

Подведем некоторые итоги. Современные политологи, экономисты, востоковеды, философы анализируют различные проблемы в изучении современного Китая, а также его связей с Россией и другими странами. При этом они периодически обращаются к аналогиям из области искусства и дизайна. Но даже там, где они освещают непосредственно проблематику своих наук, они делают выводы, продуктивные и полезные для

искусствоведческого изучения современной проектно-художественной культуры Китая.

2.3. Применение мультимедийных технологий в современных университетских курсах по общественно-политическим дисциплинам и традиции конструктивизма

Русские конструктивисты никогда не замыкались в рамках чисто эстетических задач. Их всегда интересовали технические вопросы и, с другой стороны, они обладали ярко выраженным общественным темпераментом. Поэтому все варианты проникновения методов дизайна и современной науки и техники в учебный процесс по другим специальностям можно считать развитием конструктивистского наследия. Это справедливо и для учебных процессов в современном Китае. В последние годы, с углублением реформы образования в стране, университетская программа по гражданским и политическим наукам претерпела большие изменения. Необходимо использовать не только традиционные, но и новые педагогические методы. Иначе будет трудно или даже невозможно повысить качество обучения студентов и достичь целей университетской программы. Это справедливо и для общественных и политических наук. Мультимедиа может способствовать эффективности и развитию университетских курсов по общественно-политическим дисциплинам. Для этого разработчикам методических материалов и преподавателям необходимо усиленно изучать мультимедийные технологии, а их научно обоснованное применение в университетских курсах поможет студентам лучше усвоить знания, требуемые учебной программой, и поднять тем самым общий уровень образования.

2.3.1. Анализ необходимости применения мультимедийных технологий в университетских курсах «Граждановедение» и «Политология»

(1). Современное применение мультимедийных технологий в

преподавании идеолого-политических дисциплин играет положительную роль: оно повышает привлекательность университетских программ и способствует развитию политического мышления у студентов. В мультимедийном учебном материале можно показать абстрактное содержание обучения так, что оно будет более интенсивно воздействовать не только на разум, но и на эмоции, интуицию, образное восприятие студентов. Использование изображений, образно насыщенная подача текста с использованием приемов из конструктивистского арсенала – всё это способствует созданию яркой, эмоционально воспринимаемой учебной среды. Здесь студенты могут получить хороший сенсорный опыт, что поможет им проявить инициативу к размышлению, а без этого невозможно продуктивное усвоение полученных теоретических знаний.

Например: при изучении главы «Стремление к высоким идеалам, твердым и возвышенным убеждениям» студентам трудно понять понятие идеалов, социалистических идеалов и других абстрактных знаний. Мультимедийные учебные материалы можно использовать, чтобы наглядно показать сцены из жизни старой эпохи, результаты реформ и открытости, достижения модернизации и строительства. Тогда студенты смогут почувствовать роль идеалов в реальной жизни, когда они становятся побудительной причиной к действию.

Роль идеалов и убеждений может быть показана, и тогда рассеиваются заблуждения студентов о «неактуальности» и «бесполезности» амбициозных идеалов. Так закладывается хорошая основа для будущего развития студентов [125].

(2) Содействие интерактивному общению между преподавателями и студентами. Применение мультимедийных технологий в университетском преподавании граждановедения может использовать открытость Интернета, чтобы преподаватели и студенты могли осуществлять хорошее интерактивное общение и улучшать понимание студентами теоретических знаний. Напомним здесь о методах преподавания во ВХУТЕМАСе, где диспуты,

дискуссии, активное взаимодействие между педагогами и студентами было нормой жизни.

Применение мультимедийных технологий в преподавании университетской идеологии и политики может сочетать лекцию, импровизированное общение с включением аудиовизуальных средств. Использование мультимедийной платформы для общения преподавателей и студентов создает хорошую атмосферу обучения и способствует повышению уровня университетского идеологического преподавания.

Например: при изучении «Идейно-нравственного воспитания и основ права», если по-прежнему использовать теоретический метод обучения, то социальная ответственность, добросовестность, ценностная ориентация и так далее являются для студентов лишь словами. Таким путем трудно достичь цели воспитания идейно-нравственных качеств у студентов и их уважения к праву. Исходя из этой ситуации, мы можем использовать мультимедийные средства для воспроизведения некоторых классических случаев, побуждая студентов думать и дискутировать, улучшать понимание и освоение студентами теоретических знаний.

Применение мультимедийных технологий в преподавании идеологических дисциплин в университетском курсе позволяет более эффективно использовать время занятий. Преподавателю больше не нужно тратить много времени на записи на доске. Можно использовать мультимедийные ресурсы, чтобы указать нужную ссылку. Тогда у преподавателя остается больше времени на объяснение ключевых вопросов, тем самым повышается общая эффективность преподавания[6]. Например: при изучении темы «Повышение правосознания, продвижение духа правового государства» трудно обеспечить понимание студентами теоретических знаний, используя только метод объяснения преподавателя. Это слабо способствует развитию правового мышления студентов и не вызывает

[6] Shan I. Применение мультимедийных технологий в обучении университетской идейно-политической программы Журнал: ПедагогикаИсточник: Китайская база данных научно-технических журналов(издание с цитированием) Педагогика 2021(07)Стр: 98-99 Лист: 2

эмоционального отклика. Вместо этого можно использовать мультимедийные ресурсы для отображения соответствующих положений нормативных актов, чтобы студенты могли самостоятельно ознакомиться с ними и не спеша осмыслить их. Это поможет студентам сформировать их правовое мышление [90]. Стремление повышать свою политическую грамотность и помогать менее образованным слоям населения, рассмотрение каждого действия в общественно-политическом контексте – такие установки ведут свое происхождение из Советской России 1920-х гг. В этой работе авангарду принадлежала важная роль. Современные наследники советского конструктивизма также могут черпать здесь положительные стимулы, разумеется, с учетом реальной ситуации сегодняшнего дня.

2.3.2. Негативная роль мультимедийных технологий в университетских программах по граждановедению

Восторженное некритическое отношение к мультимедиа тоже не является благом. Есть моменты, от которых студенты страдают.

（1）Когда в университетском преподавании граждановедения применяются мультимедиа технологии, студенты должны вступать в контакт с большим количеством сетевой информации, а она не всегда позитивна и объективна. Многие сетевые материалы способны побудить у людей серьезные негативные эмоции и породить плохие идеи. Это особенно опасно, если у студентов способность к критическому мышлению, к самостоятельному формированию суждений и к самоконтролю недостаточны. Негативный эффект от такой информации может стать сложной проблемой для университетского преподавания граждановедения.

（2）Преподаватели также могут быть подвержены влиянию. Мультимедийные технологии для преподавании граждановедения в высшей школе имеют определенную прикладную ценность. Но при их применении преподаватели должны выбирать разумные методы обучения, корректировать учебные идеи, иначе это отрицательно скажется на эффективности учебного

процесса.

В преподавании граждановедения и политологии в университете необходимо сочетать теорию и практику, чтобы у студентов полученные знания стали частью мировоззрения и поведения. Однако при применении мультимедийных технологий в преподавании данных дисциплин большая часть времени уделяется теоретическому обучению, что приводит к множеству пробелов в понимании студентами существа дисциплин и их актуальности, а также создает определенные проблемы для развития их практических способностей [131].

2.3.3. Анализ стратегии применения мультимедийных технологий в университетских курсах по граждановедению.

Развитие ценностей учащихся с помощью мультимедиа

В качестве синонимов понятия «граждановедение» может использоваться концепт «гражданская культура». Имеется в виду не только изучение каких-либо теорий, но и весь комплекс практических действий, направленных на формирование осознанной личности и т.п. Основная цель преподавания данной дисциплины в университете – воспитание системы ценностей у студентов и создание хорошей основы для их позитивного и здорового развития. Применение мультимедийных технологий в преподавании гражданской культуры поможет преподавателям скорректировать содержание обучения в соответствии с реальной ситуацией, в которой студенты колледжа находятся «здесь и сейчас».

Например: в процессе преподавания гражданской культуры в университете мы обсуждаем вопрос, почему некоторые студенты предпочитают голливудские фильмы. Таким образом, они попадают под влияние либерализма и культа денег. Сыграли свою роль и обаятельные образы золотоискателей, примеры личного героизма в голливудских фильмах. Под таким влиянием у ряда студентов развились некоторые плохие поведенческие привычки. Необходимо использовать мультимедиа для

демонстрации соответствующих фильмов, где показана ограниченность этих «универсальных ценностей» и их недостатки. Это поможет сформировать у студентов базовые основы самосознания, умения адекватно оценивать себя и предлагаемую «культурную продукцию». Следует научить их думать о том, соответствуют ли ценности, передаваемые мультимедиа, потребностям человека и общества [95].

Здесь мы опять-таки можем обратиться к опыту театра и кинематографа Советской России 1920-30-х гг. В создании материальной среды спектаклей и фильмов конструктивисты принимали активнейшее участие. Эмоциональное воздействие этих произведений было очень велико, и оно было частью воспитания зрителя-гражданина. Влияние конструктивизма ощущается в советском кинематографе очень долго, включая фильмы времен Великой Отечественной войны.

Поскольку преподавание идеологии в университете – процесс постепенный, трудно добиться значительного эффекта за короткое время. Поэтому необходимо уделять внимание сбору и отбору мультимедийной информации, передавать студентам самые яркие и ценные образцы, чтобы преподавание университетской идеологии удовлетворяло потребности студентов, поддерживало их интерес студентов к учебе и помогало им сформировать правильные ценностные представления. Также необходимо учитывать когнитивные возможности студентов, которые могут усваивать ограниченное количество информации за короткий промежуток времени. Поэтому мультимедийной информации не должно быть слишком много. Поскольку у студентов слабо развито критическое отношение к впечатлениям извне, они часто попадают под влияние слухов и имеют ошибочные представления о многих явлениях. Необходимо вовремя обнаружить эту проблему и использовать здоровую мультимедийную информацию, чтобы организовать работу мысли студентов и развитие в правильном направлении, что включает в себя воспитание правильных ценностных ориентиров у молодежи. Для этого применяемая мультимедийная информация должны

обладать рядом перцептивных и эстетических качеств. Изучения опыта конструктивизма и теоретических трудов того времени принесет большую пользу. Их личная гражданская позиция в сочетании с профессионализмом позволили им создавать произведения, способные служить образцами для настоящего времени.

2.3.4. Создание адекватной мультимедийной среды для процесса обучения

Хорошая учебная среда может способствовать правильному развитию процесса обучения. Для преподавания граждановедения в университете необходимо обеспечить благоприятные условия для применения мультимедиа.

Разумеется, наличие качественного мультимедийного оборудования, организация всех процессов, подготовка компьютеров, колонок, проекторов и т.д. – всё это необходимо, чтобы эмоциональное восприятие подкрепляло процесс усвоения, а преподавателю и студентам не нужно было отвлекаться из-за технических неполадок. С точки зрения методики преподнесения учебной информации средствами мультимедиа, необходимо не только иметь учебную программу и соответствующее текстовое описание, но и проецировать текст на экран, в полной мере использовать преимущества цифровых технологий. Тогда содержание университетского преподавания граждановедения, как и других дисциплин, произведет более яркое и стойкое впечатление [125].

Например, при изучении теоретического наследия Мао Цзэдуна демонстрация учащимся плана и конспекта с помощью проектора улучшит их понимание. В то же время необходимо подробно объяснить, каково влияние мысли Мао Цзэдуна на мир, представить исторические характеристики, объяснить, каковы были предпосылки развития, установить их статус, и т. д., показать дальнейшее развитие теории, используя не только слово и звук, но и образы, изображения, видео. Улучшение условий обучения может стимулировать интерес студентов к содержанию граждановедения и

политологии, чтобы студенты могли сохранять целенаправленное отношение к изучаемому материалу, что повышает качество университетского преподавания в целом. Все пути взаимосвязей и влияний, последовательность исторических этапов могут быть изображены наглядно, что повысить уровень освоения предмета.

При формировании методических материалов – статичных изображений и видеоматериалов – необходимо учитывать законы визуального восприятия, эмоциональное воздействие композиционных приемов, пропорций, цвета и др. В этом направлении русский авангард достиг больших успехов, в том числе в области агитации и пропаганды. Изучение этого опыта поможет найти верные выразительные решения сейчас.

2.3.5. Повышение интерактивности преподавания граждановедения с помощью мультимедиа

Для успешности процесса преподавания убедиться, что процессы интерактивной связи между преподавателями и студентами налажены, что повышает эффективность преподавания, а цели образования могут быть реализованы.

Взаимодействие посредством вопросов и ответов – форма достаточна старая. Предполагаются как вопросы учителя, так и встречные вопросы студентов. К сожалению, большинство студентов не хотят брать на себя инициативу, чтобы задавать вопросы, ведут себя на занятиях пассивно. Если не переломить ситуацию, трудно обеспечить положительный эффект от преподавания общественно-политических дисциплин. Мультимедийные технологии помогут решить эту проблему, с помощью новых методов обучения. Использование цифровых технологий само уже вносит дух современности, помогает создать благоприятный эмоциональный фон для обучения. Студент видит привычную для него визуальную стилистику, она ему знакома по досуговому времяпрепровождению, что также создает

положительные коннотации.

В СССР был накоплен опыт изучения эмоционального восприятия тех или иных формальных приемов. Этим занимался ИНХУК (Институт художественной культуры), ГАХН (Государственная академия художественных наук). Их достижения могут быть использованы, с учетом особенностей мультимедиа, по сравнению с традиционными носителями.

Проблема взаимодействия различных стран, народов и культур актуальна и для преподавания граждановедения.

Например, при изучении современной истории Китая рассматриваются материалы, связанные с сотрудничеством коммунистических и социалистических партий и движений в разных странах. Фундаментальной литературы на эту тему не слишком много, поэтому учащимся можно задать несколько интересных вопросов и помочь им найти правильные ответы с помощью мультимедиа, не ограничиваясь информацией из учебника. Процесс такого поиска способствует появлению энтузиазма у студентов и помогает им получить более глубокие знания. В то же время преподаватели и студенты могут давать различные ответы на вопросы, поставленные с помощью мультимедиа. Это способствует эффективному взаимодействию между двумя сторонами учебного процесса, гарантированно повышает его эффективность [132].

2.3.6. Сочетание мультимедиа обучения с другими средствами обучения

Хотя мультимедийные технологии могут принести много преимуществ в университетское преподавание гражданского права, но они являются лишь частью средств обучения. Преподаватели не могут быть ограничены «мультимедийным мышлением»; необходимо основываться на комплексе учебных потребностей и комбинировать различные средства обучения, чтобы обеспечить полноту компетенций, знаний, умений и навыков. Эффективность и качество университетского преподавания гражданского

права могут быть повышены. Но значение личного общения преподавателей и студентов невозможно переоценить. Например, при преподавании в университете граждановедения и политологии мультимедийные средства обучения могут и должны сочетаться с межличностным общением, что включает в себя оттенок соревновательности и обучение дебатам, т.е. методам ведения споров, полемики. Это помогает мобилизовать инициативу студентов, внушить и энтузиазм. Используется также проблемный метод. Он пробуждает активность мысли и стремление к глубокому пониманию сути вещей, а также укрепляет способность студентов выражать свои мысли.

Выводы по главе 2:

1. Характерная особенность современной китайской идеологии – органичное сочетание в ней традиционных (конфуцианство, даосизм, буддизм) и социалистических составляющих. Следовательно, вопрос о соотношении между историческим наследием и революционными преобразованиями весьма интересен для китайских исследователей и практиков проектно-художественной культуры.

2. Художественно-проектная и общественная ценность советского конструктивизма не ограничивается историческим и локальным интересом. Основные смысловые установки представляются актуальными далеко за пределами европейской культуры и того периода.

3. Ограниченность общественно-политических идей того времени компенсируется большим нравственным потенциалом, который может активно использоваться в различных исторических условиях, включая современные.

4. Важный урок конструктивизма – достижение небывалого уровня целостности и единства культуры, включающего в себя политику, науку, философию, промышленность, искусство, мораль, быт. Это особо ценно для культур так называемого Востока с их холистичностью. В первую очередь такой синкрезис свойственен китайской культуре. Поэтому все явления

проектно-художественной культуры являются органической частью национальной стратегии. При всех противоречиях, здесь функционирует конфуцианский принцип гармонии.

5. Искусство, дизайн, проектно-художественная культура в целом и в отдельных проявлениях – часть национальной стратегии любого государства.

6. Усвоение инновационных технологий – это не только техника и промышленность. Данный вывод справедлив и для искусства, и для дизайна. Арсенал мультимедийных технологий используется весьма эффективно и вписывается в нормы и традиции китайской культуры.

7. Синтетичность восточных культур и востоковедения – вероятно, самый перспективный путь развития науки в дальнейшем. Благодаря востоковедению западная наука и культура, возможно, сумеет преодолеть собственную раздробленность, преодолеть противоречия между предельно дифференцированными сферами. А дизайн, синтезирующий в себе элементы всех форм культуры, и наука о нем является весьма продуктивной моделью.

8. Современные политологи, экономисты, востоковеды, философы анализируют различные проблемы в изучении современного Китая, а также его связей с Россией и другими странами. При этом они периодически обращаются к аналогиям из области искусства и дизайна. Но даже там, где они освещают непосредственно проблематику своих наук, они делают выводы, продуктивные и полезные для искусствоведческого изучения современной проектно-художественной культуры Китая.

9. С развитием науки и техники применение мультимедиа в университетском преподавании граждановедения и политологии становится все более широким. Необходимо понимание положительных и отрицательных сторон их применения в вузовской педагогике и разумно внедрять лучшие наработки в соответствии с потребностями преподавания.

10. Учитывая методологический и эстетический опыт русского авангарда, мы можем использовать мультимедиа для культивирования положительных ценностей у студентов, создать хорошую мультимедийную

среду обучения, повысить эффект от интерактивности в преподавании, сочетая различные средства обучения, что будет способствовать общему развитию студентов, не только профессиональному, но и личностному.

Глава 3. Переосмысление и синтез традиций в современной визуальной культуре

3.1. Применение элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне

Интеграция конструктивизма в китайский графический дизайн происходит в контексте нескольких направлений.

Первое – выход на западную модель дизайна и знакомство с внекитайским опытом развития визуальной коммуникации.

Второе связано с особым отношением к традиционному наследию Китая, сформировавшимся в последние два десятилетия XXI века. Конструктивизм входит в современный графический дизайн Китая через призму национальной культуры, где обнаруживает неожиданные точки соприкосновения, подробно описанные в предыдущих главах. Также необходимо отметить, что традиционная китайская живопись на свитках изначально предполагает симбиоз слова и изображения и представляет собой тип коммуникации, где используется и вербальная, и визуальная составляющая.

Одновременное развитие проектной и традиционной культуры – это не только основная тенденция будущего развития графического дизайна, но и важный способ продвижения традиционной китайской культуры. Между этими областями нет никаких противоречий. Сегодня необходим подробный анализ общности традиционного стиля в Китае и современного графического дизайна, а интеграция элементов традиционного искусства в современный графический дизайн может придать последнему более глубокое духовное и культурное содержание и способствовать его долгосрочному продуктивному развитию. Поэтому в данном разделе традиционная китайская культура и ее художественные элементы рассматриваются как отправной пункт, анализируется необходимость и возможность их применения в современном графическом дизайне, выдвигаются конкретные точки приложения,

направленные на изыскание эффективных способов развития современного графического дизайна.

Рассмотрим предысторию вопроса.

В конце прошлого и начале XXI века преобладало подражание западным стилям дизайна, а его методы и творческие концепции имеют очевидные западные характеристики. Разумное усвоение и использование традиций китайской культуры еще не было достигнуто.

По мере значительного повышения материального уровня жизни общественность в Китае придает большее значение духовному потреблению и постепенно осознает необходимость и важность наследования и продвижения традиционной китайской национальной культуры. Это означает, что создается более благоприятная обстановка для развития национального дизайна, которая порождает дизайнерские проекты, где идет работа с культурными текстами, контекстом и подтекстом [123].

В них чувствуется любовь авторов к своей культуре. Сочетание элементов традиционной китайской культуры и приемов современного графического дизайна может не только способствовать продвижению и развитию традиционной китайской культуры, но и придать графическому дизайну более глубокий культурный и духовный смысл, насытить подтекстом, обеспечивая ему новую жизненную силу и обаяние образов.

3.1.1. Обзор необходимости применения элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне

В связи с возрождением современного графического дизайна в последние годы широко используются художественные элементы традиционной культуры. Такое сочетание может значительно усилить ретро-природу графического дизайна и подчеркнуть культурный подтекст в произведениях графического дизайна. В то же время, использование элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне может создать особую образную атмосферу в этих

графических работах. Современность позволяет по-новому показать особенности традиционной культуры во всех аспектах и сосредоточиться на осознании и прочувствовании ее глубины [127]. Современный графический дизайн отличается от дизайна давнего прошлого и социальными, и собственно пространственными условиями. В прошлом объекты обслуживания дизайна – в основном, двор правителя, павильоны, т.е. среда роскоши, изысканного досуга. Современный графический дизайн обращен ко всем слоям населения, а его пространственная среда – высотные здания и прочие составляющие современного индустриального ландшафта. Но в эту среду можно успешно вписать в объекты современного графического дизайна, принципы и элементы традиционной культуры и произведения старого искусства. Современная среда способна эффективно наследовать классическую культуру и нести вперед ее актуальные элементы.

3.1.2. Анализ текущей ситуации применения традиционных китайских культурных и художественных элементов в современном графическом дизайне

Важной проблемой являются различия в уровне культурного развития, в степени освоения тех или иных принципов, методов и приемов. Большинство графических дизайнеров в Китае находятся под сильным влиянием концепций дизайна развитых западных стран, и они склонны в своих работах перенимать западные культурные элементы и даже рассматривать их как доминирующие. На каком-то этапе это необходимо, чтобы сформировать в себе сильное чувство духа современности с ее научно-техническим прогрессом. В то же время некоторые зарубежные дизайнеры китайского происхождения привыкли некритически использовать западные культурные концепции при создании своих работ, а их понимание традиционной китайской культуры и знание истории своей страны далеко не всегда адекватно.

Более того, многие дизайнеры в Китае еще не осознали вполне и не

сформировали свое, индивидуальное понимание уникальности традиционной китайской культуры. Их культурный уровень часто оставляет желать лучшего. Есть и другие проблемы, которые необходимо решить. Поэтому они не могут эффективно интегрировать традиционную китайскую культуру в свои работы графического дизайна [140]. Кроме того, во всех созданных дизайнерских проектах как бы и не поставлена задача причастности к традиционной китайской культуре. В долгосрочной перспективе это приводит к постепенному отказу дизайнеров от изучения культурного содержания своих традиций и даже усугубляет разрыв с прошлым, уменьшая культурную значимость достижений китайских дизайнеров как внутри страны, так и за ее пределами.

В последние годы некоторые графические дизайнеры в Китае стремились постигать и использовать передовые концепции мирового дизайна и слишком много внимания уделяли подражанию работам и стилям дизайнеров из развитых западных стран, так что традиционная культура была полностью проигнорирована. Это говорит о недостаточной глубине понимания дизайнерами своей традиционной культуры и ее смыслов, подтекстов. Такова основная причина того, что традиционная культура не была эффективно интегрирована в графический дизайн.

Приспособить характерные черты китайской культуры к бытованию внутри графического дизайна, выделить культурные особенности китайского графического дизайна – отдельная и непростая задача [89].

Китайская традиционная культура отличается глубиной и проникновенностью, спектр ее содержания широк, а типология сложна. Ее чрезвычайно большое разнообразие позволяет предполагать, что в дальнейшем применение ее подходов и приемов в графическом дизайне и не только будет весьма продуктивным. Ряд дизайнеров успешен в этом уже сейчас[7].

[7] Shan I. Применение традиционных китайских культурных художественных элементов всовременном графическом дизайне Журнал:Оценка произведений искусства 2021(23) Стр: 71-72 Лист:2

Для того, чтобы обеспечить эффективность применения традиционных китайских общекультурных и художественных элементов в современном графическом дизайне, дизайнеру необходимо глубоко понимать не только общие черты своей культуры, но и особенности отдельных периодов и направлений. Если же собственный уровень эрудиции и одаренности дизайнера окажется недостаточным, он не сможет подобрать для своей дизайн-концепции то, что Ле Корбюзье называл источниками вдохновения. Это могут быть персоналии, стили, местные особенности. Помимо всестороннего понимания культурных и духовных коннотаций и репрезентативных паттернов и прообразов (икон стиля), необходимо работать с этим массивом как внутри создаваемого проекта, так и с внешним средовым контекстом. Сочетание современных дизайнерских и традиционных объектов – вопрос не только стиля, но и семантики, тактичности; здесь необходимо и понимание психологии зрителя-пользователя. Выбор критериев для использования вышеуказанных возможностей, для сочетания традиционного и нового сложен. Это обусловливает необходимость теоретической искусствоведческой, культурологической поддержки извне, а также длительного периода накопления и практики [47].

От дизайнеров требуется высокая степень понимания своей традиционной культуры, ее внутренней структуры и знание ее различных художественных элементов. Их богатство значительно увеличивает сложность отбора и является одним из факторов, препятствующих их широкому использованию в современном графическом дизайне.

Народные ремесла отличаются каноничностью, поэтому они развиваются относительно медленно. Для целей данного исследования комплекс приемов народного искусства на протяжении всего развития можно воспринимать как единое целое и в этом качестве его внедрять в современный дизайн.

Под влиянием глобальной экономической интеграции культурный обмен между различными странами и национальностями становится все

более тесным. Но в настоящее время активизируется тенденция противостояния унификации, поэтому национальное и региональное своеобразие становится актуальной ценностью для современного дизайна. Это объективно требует от графических дизайнеров взять на себя инициативу в понимании традиционной культуры во всей полноте, впитывать и усваивать «формы» и «смыслы», содержащиеся в традиционных оригинальных культурных образцах. Необходимо «… на основе оригинальных декоративных элементов провести глубокую трансформацию и доработку и [создавать] необходимые инновации, чтобы сделать графический дизайн соответствующим эстетическим требованиям современного стиля и показать наилучшим образом характеристики и подтексты традиционных узоров и паттернов» [115].

Например, в дизайне факела Олимпийских игр в Пекине проектировщики рассматривали спиралевидный визуальный элемент как ассоциирующийся в облаком и имеющий благоприятное символическое значение. Его смысл понимался как знак причастности китайской культуре и как аллегория порождения и симбиоза. Это было выражением дизайнерской концепции гармонии и интеграции.

Данный факел – пример использования традиционных китайских декоративных элементов. В современном графическом дизайне применение подобных приемов может значительно усилить художественную выразительность и, соответственно, воздействие на зрителя, а также сыграть важную положительную роль в распространении и передаче национальных традиций следующим поколениям.

3.1.3. Применение традиционных элементов живописи и каллиграфии

Графический дизайн является прочным мостом, соединяющим жизнь, бизнес и искусство, и широко используется в повседневной жизни. Особенно тесная связь существует между графическим дизайном и формами и

коннотациями живописи. Здесь используется цвет, линия, пятно и слово. Поэтому графический дизайн может напрямую опираться и впитывать различные художественные элементы из некоторых видов живописи или даже приемы конкретных картин.

Живопись тушью и кистью – типичный представитель китайского изобразительного искусства, занимающая чрезвычайно важное положение в китайской традиционной культуре; именно здесь кристаллизовалась древнекитайская мудрость. Применение белил, туши и других живописных материалов отражает цветовой символизм и воплощает глубокие смыслы. Сочетание элементов традиционной техники «туши и кисти» с приемами современного графического дизайна может значительно усилить выразительность целого, передать различные эмоции и настроения, подчеркнув красоту простоты.

Каллиграфия – это также традиционный вид искусства. Используя слово в качестве основного носителя информации, с момента своего появления она уже давно стала сердцевиной традиционных художественных элементов китайской нации и средством общения между людьми. В искусстве каллиграфии отразился процесс развития истории и культуры Китая на протяжении тысячелетий, а его виды богаты и разнообразны. Здесь были выработаны разные техники письма, включая бегущий шрифт, скоропись, обычный шрифт, официальный шрифт, малый шрифт и большой шрифт и так далее. В традиционной каллиграфии отразились глубокомыслие и эстетическое чувство китайцев. Это часть мирового культурного наследия.

Все каллиграфические шрифты уникальны, например: шрифт печати имеет ровные и красивые штрихи и немного более длинные начертания иероглифов. Официальный шрифт ровный, тонкий и аккуратный; обычный шрифт также аккуратный и четкий. У скорописи художественная ценность, значительно б**о**льше, чем утилитарная, а бегущий шрифт сочетает в себе двойные характеристики скорописи и обычного шрифта и т. д.

Интеграция каллиграфических элементов в современный графический дизайн может значительно оживить эти работы, обогатить образность. Она может придать современным графическим работам не только эстетические качества, но придать им культурную глубину, погрузить в атмосферу преемственности национальной культуры. Необходимо унаследовать и продолжить традиции каллиграфии, сочетая это с внесением инноваций в ее развитие, исходя не только из древнего подтекста китайской культуры, но и изучая процесс эволюции китайских иероглифов. Это позволит избавиться от формальных ограничений их эстетики и смелее использовать цвет. В то же время следует в полной мере использовать современные научно-технические средства и добиваться безграничных инноваций в применении каллиграфии в графическом дизайне.

В качестве примера можно привести логотип Банка Китая, который был создан в конце 1980-х годов. Рисунок был разработан известным гонконгским дизайнером доктором Кан Тай-кеуном, а четыре китайских иероглифа «Банка Китая» были начертаны известным ученым Гуо Моруо. Взяв за прототип древние китайские монеты и китайский иероглиф « 中 », дизайнер символически выразил, что использование медных монет – часть истории китайских финансов и одновременно это элементы искусства каллиграфии. Такое решение позволило подчеркнуть китайские особенности логотипа и произвести глубокое впечатление на зрителей. Кроме того, четыре иероглифа «Bank of China» написаны от руки бегущим шрифтом, что дополняет образность графического логотипа, создает впечатление элегантности, силы и энергии. Логотип используется с момента его разработки, делая имидж Банка Китая более гуманистичным и выразительным.

Типология традиционных китайских культурных элементов разнообразна, и их сочетание с приемами современного графического дизайна является мощным средством для продолжения и развития национальных культурных традиций. Поэтому прогрессивные дизайнеры

всегда опираются на традиционные художественные элементы, рассматривая их как прочный фундамент для разумных инноваций, открывающих новый путь развития; иначе трудно решить различные проблемы, накопившиеся в дизайне прошлого. Гибкое и адекватное использование элементов традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне может удовлетворить требования инноваций и сохранения выдающихся культурных традиций. Привлечение большего количества элементов традиционной культуры и искусства добавит новую жизненную силу в современный китайский графический дизайн; поэтому мы должны обратить внимание самое пристальное внимание на то, каким образом возможно проникновение традиционных элементов в современное искусство и графический дизайн.

3.2. Модернизм и конструктивизм в рамках экспозиционной и кураторской деятельности. Дизайн, архитектура, предметное наполнение выставок как одна из форм распространения и продвижения визуальной культуры 1920-х. Концепции современных выставок

В распространении влияния конструктивизма большую роль сыграли выставки, как посвященные непосредственно конструктивизму, так и имеющие более широкую направленность. Само большое количество выставок – индикатор резко возросшей актуальности конструктивизма и близких направлений. Далее будут рассмотрены выставки «Париж – Москва» (1979) и «Москва – Париж» (1981), «Берлин – Москва» и «Москва – Берлин» (1995-1996), а также выставка «От ВХУТЕМАСа до картины будущего: советско-российский дизайн» в Китайском международном музее дизайна Академии изящных искусств Китая, Ханьчжоу (2022). Эти выставки, согласно классификации М.Т. Майстровской, можно отнести к «культурологическим». Такого типа выставка «создает новые версии, предъявляет предмет искусства в новой ситуации, выстраивает новые аспекты, … ища сопоставления» [49, с. 621]. Эти новые ситуации включали в

себя целый комплекс условий, включая социально-политические, что позволило постепенно приучать массового зрителя к авангардному искусству.

Выставки «Париж – Москва» и «Москва – Париж» и по существу, и по концепции, и по представляемому материалу – различные выставки. Идеологические ограничения, которые действовали тогда в СССР, – причина того, что работы русских авангардистов были представлены в значительно меньшем объёме (ил. 102, 103). По настоянию советской стороны в Москве в экспозицию включен ряд работ советских художников – представителей социалистического реализма.

Впрочем, концепцию парижской выставки тоже нельзя назвать вполне свободной от идеологем. С точки зрения ее кураторов, советская реалистическая живопись первых десятилетий советской власти не представляла интереса, что также нельзя считать справедливым. На сегодняшний день невозможно отрицать значимость фигуративной реалистической живописи, которая, испытав влияние авангардизма, продолжает развиваться в различных странах мира и, в частности, пользуется большой популярностью в Китае.

Характерной особенностью этих выставок была их комплексность. Здесь были представлены «на равных» живопись, документы, фотографии, макеты театральных постановок и др. Такое комплексное пространство тяготеет к аскетическому языку конструктивизма.

Стилевое оформление и корпус экспонируемых объектов в Москве был несколько иным (см. ил. 102). Новаторским для СССР было соединение в одном выставочном пространстве собственно произведений искусства, чистого и прикладного, документов, фотографий, макетов и других артефактов. Вернее, такого рода экспозиции были характерны для мемориальных, исторических, краеведческих и т.п. музеев, но для выставок в собственно художественных музеях это было смелым шагом. Такой многосоставный материал требовал особого решения, и конструктивистские

методы оказались здесь наиболее адекватными. Автор экспозиции К.И. Рождественский выстраивал не просто гармоничную среду, а «пространственно-смысловые композиции, дающие эффект понимания, проникновения» [49, с. 624]. Как известно, в Париже выставка проходила в Центре им. Ж. Помпиду, где сама обстановка входила в резонанс с экспозиционным материалом. В Москве же экспозиция была развернута в залах Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Поэтому перед коллективом проектировщиков (К. Рождественский, К. Вшивцев, А. Перельман, В. Шпак и др.) стояла задача создать среду, нейтрализуя контраст: «Главной целью становилась гармонизация выставки и музея при минимальном вторжении и нарушении постоянной экспозиции», для этого создавались «автономные архитектурные структуры» [49, с. 624, 625].

Что касается визуально-образных концепций обеих выставок, здесь было много общих элементов. В частности это работа дизайнера-графика Р. Целевича (ил. 103). Разработанные им афиша и обложка каталога явно содержат в себе отсылку к конструктивистским образцам. Здесь использованы такие приёмы как активизация диагоналей, рубленый шрифт без засечек, простые контуры базового геометрического тела композиционной схемы, лаконизм цвета.

Таким образом, конструктивизм выступает здесь как стилеобразующая доминанта, как центральная характеристика всего авангарда.

Выставки «Берлин – Москва» и «Москва – Берлин» также были концептуально различны (ил. 104, 105).

Выставка «Берлин – Москва» в Берлине, в Martin-Gropius-Bau (музее прикладного искусства), пространственное решение которой принадлежит Даниелю Либескинду, представляет особый интерес.

Во-первых, ее экспозиционное решение является материальным выражением связи и исторической преемственности конструктивизма и

деконструктивизма, а Либескинд – один из самых радикальных деятелей последнего.

Во-вторых, пространственное решение Либескинда (ил. 104) можно понимать как символическое выражение конфликта классического (в широком смысле) искусства и авангарда. Исходные условия продиктовало само пространство здания музея, основными стилистическими чертами которого являются историзм и эклектика, в его немецком, несколько тяжеловесном варианте. Оно буквально конфликтует с вторгнувшимися в него большими диагонально ориентированными красными плоскостями в конструктивистско-деконструктивистском духе.

Выставка «Москва – Берлин», дизайнер проекта Борис Мессерер (ил. 105), соответственно в Москве, разумеется, имеет общие черты с берлинским вариантом. Это в некоторой степени определяется общим характером экспозиционного материала, который ограничивает «область допустимых значений».

Вместе с тем, у московской выставки была своя специфика.

Во-первых, это компромисс между политической и художественной концепциями. Он был неизбежен. Эта выставка была «провокационной и проблемной» [49, с.630]. Если в Берлине немецкие и советские работы не сталкивались в одном зале, в Москве экспозиция была построена на сопоставлении. Символически это изображал «диалог Красного и Черного» [49, с.633].

Расположение материалов имело два варианта: либо на стене, либо в витрине.

В Москве преобладало станковое искусство. Уменьшились разделы фото, архитектуры, кино.

Мессерер в буквальном смысле слова сгладил острые углы красно-черных призм Даниэля Либескинда и превратил их в некие дугообразные формы. Общий эмоциональный тон выставки стал спокойным и объективно-повествовательным. По отношению к такому сложному материалу как

тоталитарное искусство это было просто необходимо. Искусство Третьего Рейха в самой Германии всё еще официально запрещено. На выставке «Москва-Берлин» оно демонстрировалось практически впервые. И сразу — в сопоставлении с портретами Сталина и другими произведениями социалистического реализма.

Каждый дизайнер привносит в конкретное решение весь свой творческий опыт, полученный в разных областях. Поэтому естественно, что Б. Мессерер подошёл к решению задачи как театральный художник. Напомним здесь в очередной раз об огромной роли искусства театра в становлении и истории конструктивизма. Мессерер разыграл пространство «апсиды» в белом зале ГМИИ как сцену, ключевое место экспозиции. Подчеркнул центральный полукруг со знаковыми работами дополнительными ширмами-полукружиями, превратив их, с одной стороны, в театральные кулисы, а с другой — как бы отделив пространство всего остального зала от этого ключевого и определяющего для истории русского авангарда ряда работ.

Ханьчжоу, Китайский международный музей дизайна Академии изящных искусств Китая. Выставка «От ВХУТЕМАСа до картины будущего: советско-российский дизайн»

Данная выставка проходила с 17 марта до 10 июля 2022 года в Китайском международном музее дизайна Академии изящных искусств Китая (ил. 111-114). Это была первая в Китае экспозиция, продемонстрировавшая полную историю дизайна начиная от Советской России до позднего СССР и лежащие в ее основе идеи.

Выставка была попыткой погрузить зрителя в атмосферу времени, объективным образом исследовать авангардные эксперименты, осуществленные советским дизайном для построения совершенно нового жизненного мира (не вполне гуссерлианское понимание термина). Она ставила своей задачей выявить истоки социалистического дизайна (т.е. художественного конструирования) и продемонстрировать достигнутые им

успехи, проследить за тем, как в области дизайна и искусства работают внутренние движущие силы творчества, а также переосмыслить, какова их ценность при социалистическом строе.

В 1920-х годах А.В. Луначарский, инициатор реформ культуры и образования в Советской России, предположил, что «…искусство может называться искусством всего человечества только тогда, когда все ценное в произведениях веков и народов становится неотделимым содержанием сокровищницы культуры всего человечества».Потребность дизайнеров Китая и других стран освоить советское наследие – прекрасный тому пример.

Для китайской культурной традиции не так важны разногласия между разными авангардными направлениями первой четверти XX века, как-то общее, что их объединяет. Отчасти поэтому опыт исследования артефактов и принципов Баухауса послужил основой проекта ВХУТЕМАСа.

Исследования коллекций Баухауса в Китае начались в 2010 году. Тогда Китайская академия изящных искусств получила от городского правительства Ханьчжоу грант под названием «Коллекция современных западных дизайн-систем с Баухаусом» и первой в стране основала «Институт изучения Баухауса». После почти восьми лет систематизированных исследований искусствоведы, пытаясь преодолеть китайские заблуждения о Баухаусе, приступили к поискам источников его идей и возможных параллелей. И художественно-конструкторские идеи Советской России были одним из важных компонентов.

Выставка вновь прослеживает истоки современного искусства и дизайнерской мысли с помощью различных приемов экспонирования. В залах присутствовали оригиналы артефактов, подлинные документы, модели и документальные фильмы.

Выставка сравнивает Баухаус и ВХУТЕМАС (то есть Государственные Высшие художественно-технические мастерские Советской России, русская аббревиатура ВХУТЕМАС) и анализирует связи между ними. Баухаус и

ВХУТЕМАС — две современные школы дизайна, родившиеся почти одновременно.

В 2019 году празднование столетия Баухауса по всему миру сделало его «горячей», актуальной темой. В отличие от него, ВХУТЕМАС, родившийся в Советской России, долгое время не пользовался должным вниманием и не изучался академическим сообществом. Огромное упущение по его исследованию необходимо преодолеть. Таким образом, прошло более трех десятилетий после того, как Китай принял и активно продвигал политику реформ и открытости, и перед теорией и практикой искусства и дизайна встали неотложные новые задачи. Активное изучение Баухауса – сугубо положительное явление, но этого недостаточно: следует переосмыслить историю дизайна с учетом роли ВХУТЕМАСа. Это и объективная оценка и изучение его практики и теории, чтобы выявить, в чем его ценность и каково его влияние на историю мирового дизайна и на становление международного стиля. Для Китая, который также был социалистической страной, это имело еще большее значение: важны не только и не столько эстетика, сколько общественный резонанс и вся социально-политическая проблематика.

В первом разделе выставки рассказывается такая «история»: школа в Баухаусе была основана в апреле 1919 года, подобная образовательная программа художественной реформы была предложена Советской Россией раньше, еще в 1918 году. Основанные в том же году государственные Свободные высшие художественные мастерские (СВОМАС) были первой попыткой такого плана и, соответственно, предшественниками ВХУТЕМАСа.

На выставке было представлено периодическое издание «Искусство коммуны», разработанное отделом искусств Народного комитета просвещения при правительстве Советской России (ИЗО Наркомпроса). В нем был опубликован общий план реформирования искусства в стране. Более того, эта программа тогда привлекла внимание мировой общественности. В марте 1919 года, накануне основания Баухауза, программа художественного

образования, переведенная на немецкий язык, была опубликована в немецкой газете «Das Kunstblatt» («Художественный листок»).

В 1920 году ВХУТЕМАС был официально основан. Регулярно материалы о нем появлялись в зарубежной прессе с 1925 по 1928 годы. Произведения преподавателей и учеников ВХУТЕМАСа неоднократно переводились на немецкий язык и фигурировали в серии изданий «Книга Баухауса», выходящей в этой школе. Другими словами, между Баухаусом и ВХУТЕМАСом существовал очень тесный контакт, обмен идеями и сотрудничество. В 1928 году второй ректор Баухауса Ханс Мейер посетил ВХУТЕМАС в Москве и продемонстрировал результаты преподавания в Баухаусе.

При сравнении программ занятий в ВХУТЕМАСе и Баухаусе выявляется ряд существенных различий.

Во-первых, хотя Баухаус и ВХУТЕМАСе в равной степени готовят студентов на подготовительных курсах, специализированных курсах и, наконец, ориентируются на социальную практику, в Баухаусе центральное место занимает подготовка архитекторов, а во ВХУТЕМАСе такие разные специальности, как архитектура, живопись и дизайн (художественное конструирование) выглядят как равноценные.

Так, по словам сотрудников Баухауса, они собирались «построить собор социализма». Известный историк дизайна и архитектор Анна Бокова (Anna Bokov) считает, что ВХУТЕМАС хочет построить много «соборов», и что между ними должна быть налажена коммуникация на равных. Помимо этого, ВХУТЕМАС стремился вырастить **художника-конструктора**. По сути, это сочетание технических знаний и умений с развитым умением создавать эстетически ценные объекты, что и позволит воспитать из ученика «нового человека», предназначенного созидать в новом обществе. На выставке представлены исследования соответствующего содержания, призванные показать, что творчество должно возникать на основе коллективизма. Это очень широкое понятие, анализ которого находится за пределами

искусствоведения. Для нас важны такие компоненты как постоянное общение, столкновение разнообразных идей и совместная деятельность.

Если Баухаус был основан как попытка реформы школы, как инициатива группы единомышленников, то ВХУТЕМАСу предшествовал грандиозный проект реформы художественного образования во всей Советской России. ВХУТЕМАС был частью целостной системы, и на его примере наглядно можно продемонстрировать, как происходила комплексная реформа художественного образования в стране.

Экспозиция выставки демонстрирует широкий спектр творчества дизайнеров советско-российского периода, смысловое взаимодействие различных видов искусств, направлений и мастерских отдельных педагогов. Представленные материалы очень разнообразны: от экспериментальной фотографии до экспериментальных же фильмов, от графического дизайна с применением фотомонтажа до авангардной драматургии, нарушающей последовательность событий, от «Симфонии гудков» А. Авраамова, подражающей звуковой палитре индустриального города, до сценического оформления спектаклей и праздников. И это всё дополнительно к произведениям собственно дизайна, архитектуры и живописи. Экспозиция в целом сама по себе является, можно сказать, «произведением высшего порядка», синтезом. И это «синтетическое искусство» в истории советского российского дизайна и культуры в целом — не просто объединение различных выразительных средств, воздействующих на слух, зрение, моторику зрителя. Все они направлены на выполнение гигантской задачи: преобразование общества и формирование «нового человека» посредством совместного эксперимента по новым способам построения жизни общества и государства.

Луначарский сказал: «Величайшее искусство – это искусство жизни, и художник должен быть (а гений не может не быть прямо или косвенно) наставником этого высшего искусства». И еще: «Любая элегантная, хорошо расписанная чаша, любая светлая, уютная, приятная комната, любая

комбинация цветов в увлекательном саду и так далее, каждый прибор — это как бы претворение в жизнь того великого и великолепного мира» [переводы Лу Синя. Серия книг «Теория научного искусства» (Избранные статьи Г.В. Плеханова и А.В. Луначарского), 1929-1930]. К выставке в Ханчжоу было вновь открыто множество текстов, популярных в 1930-е, публиковавшихся в периодических изданиях той поры и переведенных Лу Синем.

Программа по преобразованию жизни, которую попытались осуществить в Советской России и СССР, несомненно, является более масштабным и имеющим практические задачи явлением по сравнению с так называемыми «чистыми искусствами» в современной культуре. Напомним здесь также, что противопоставление концепций чистого искусства и его прикладного значения – давняя российская традиция, от «Эстетических отношений искусства к действительности» Н.Г. Чернышевского до работы Г.В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь» и далее, включая работы советских авторов и правительственные документы.

Системное, критическое гуманистическое мышление и широкая и высокая социальная ответственность воплотились в советско-российском дизайне. Изучение опыта советского дизайна весьма поучительно и может помочь преодолеть недостатки в работе современного китайского художественного и дизайнерского сообщества. Для этого необходимо знакомство и тщательное изучение не только самих артефактов, но и концепций советских художников-конструкторов.

Эта выставка также показывает, насколько сложной и напряженной была история советского дизайна: в ней отразились парадоксы истории страны и ее идеологии; здесь можно найти отправную точку для критического осмысления реальности, исторической и современной, советской, китайской и иной.

Например, советские конструкторы 1960-х годов заботились не только о дальнейшей судьбе человечества, но и о жизненных потребностях и эмоциях отдельных граждан. Первое воплотилось в общепризнанных

достижениях Советского Союза в проектировании космических аппаратов. Первый в мире искусственный спутник, запущенный Советским Союзом, и первый космонавт, полетевший в космос, были не только достижениями науки и техники. Они несли с собой новую эстетику, пропитанную космическими образами.

Важной вехой в истории советского художественного конструирования стало создание в 1962 году Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ). Это были золотые годы современного дизайна. На выставке не только представлены проектные работы этих двух организаций (ВХУТЕМАСа и ВНИИТЭ), но и показано влияние космической темы на дизайн бытовых приборов с помощью таких репрезентативных рабо, как пылесос «Сатурн», Вильнюс, 1963 г.

В то же время был критически отмечен парадокс отношений между эстетикой, с одной стороны, и экономикой и промышленностью, с другой. Экономические и промышленные возможности ограничены, а их развитие является одновременно как вдохновляющим, так и тормозящим фактором. Например, в условиях высокоразвитой и широкомасштабной плановой экономики авиационная, военная и другие отрасли тяжелой промышленности оттеснили от производственных ресурсов проектирование потребительских товаров, что привело к тому, что некоторые выдающиеся образцы продукции не могли быть реализованы в серийном производстве.

С другой стороны, ВНИИТЭ на начальном этапе своего создания объединял образовательные, производственные и исследовательские ресурсы крупных городов страны, стимулировал развитие большого творческого потенциала и даже превратился в крупнейшую проектную организацию того времени. Поэтому данная институция и ее заслуги постепенно получили признание международного профессионального сообщества.

Однако более поздний ВНИИТЭ, с точки зрения создателей концепции выставки, несколько закостенел и постепенно терял свою жизнеспособность. С нашей точки зрения, достижения ВНИИТЭ более позднего периода не

следует недооценивать, тем более, что информации о нем за пределами России недостаточно. В любом случае вся совокупность опыта этого учреждения заслуживают осмысления современными китайскими художественными и дизайнерскими кругами.

Следует отметить, что заявка на создание выставки в Ханьчжоу была подана в конце 2018 года, а в начале 2019 года процесс был официально запущен. Работа над проектом несколько раз приостанавливалась из-за множества проблем с финансированием, согласованием, заимствованием, транспортировкой, страхованием и профилактикой эпидемии коронавирусной пневмонии в конце 2019 года. Спустя три года проект наконец-то преодолел все трудности, вызванные пандемией, что и позволило выставке предстать перед зрителями.

В такой задержке были и положительные моменты. Во время эпидемии у команды проекта было больше времени на планирование исследований, и она смогла сделать содержание выставки более «солидным», разносторонним, и создала прекрасное с эстетической точки зрения проектное решение с рядом визуальных эффектов.

Китайская и иностранные команды сотрудничали на протяжении всего процесса. Три крупных совещания международных научных консультантов и несколько мини-семинаров послужили основой для разработки программы выставки и ее оформления. Эти консультанты включают ученых старшего поколения, таких как Шао Дачжэнь, и ученых нового поколения, относящихся к молодежи. В их числе были представители из Китая, России, США, Великобритании, Венгрии и других стран. В то время как на крупных конференциях рассматривались вопросы, связанные с базовой исторической концепцией и структурой ее содержания, мини-дискуссии были нацелены на решение конкретных проблем, связанных с различиями в концептуальном понимании, которые возникали в процессе принятия решений. Начиная с названия выставки и заканчивая выбором экспонатов, определением выставочных разделов и концепцией выставочного пространства, китайские

и иностранные команды общались на равных. Хотя культурные различия, несовпадения во взглядах на историю и в эстетических предпочтениях, выявленные в процессе, принесли ряд проблем в кураторской работе, их решение способствовало инновациям и экспериментам выставочной команды в методах создания, в методах повествования и в дизайнерских методах экспонирования.

На этой выставке в полной мере отражены преимущества университетских музеев с их педагогической направленностью, что было тем более органичным для выставки о ВХУТЕМАСе. Китайский международный музей дизайна при Академии изящных искусств Китая объединил 23 международные организации, включая музеи, колледжи, художественные и прочие галереи, дизайнерские мастерские, а также инициативу частных коллекционеров, чтобы сделать сбор экспонатов и литературы полным, насколько это было возможно.

Кроме того, проектная группа обобщила собранную информацию о работах и исследовательских материалах и вернула их в учебное заведение, т.е. создала условия для включения этих материалов в процесс преподавания. Выставка также объединила семь команд по нескольким специальностям Академии изящных искусств Китая для совместного участия в планировании и дизайне, а разработка этих дизайн-проектов стала прекрасной практикой для студентов.

Выставка инициировала множество публикаций и исследований, связанных с историей ВХУТЕМАСа, проектной культуры, промышленного и графического дизайна. Автором одного из наиболее интересных материалов стал Чжан Миди, графический дизайнер и исследователь типографики и искусства книги. В электронном журнале «Type» он опубликовал статью «В поисках подсказок о ВХУТЕМАСе в Китае. К вопросу о переводе аббревиатуры ВХУТЕМАС» [94]. Чжан Миди кратко описывает структуру выставки, затем переходит к наиболее интересному для него разделу – конструктивистской типографике.

Центральная часть статьи посвящена диалогу русского авангарда и китайского графического дизайна в 1930-е годы, в связи с чем Миди дает перечень исследований по этой теме, упоминая книгу Чэнь Цзяньхуа «Китайско-российские литературные отношения в XX веке» (опубликована в 1998 г., Xuelin Press). Кроме Лу Синя, он упоминает Цюй Цюбая, талантливого молодого человека, дизайнера-графика, знавшего русский язык и оставившего путевые заметки. Лу Синь организовал выставку советской графики в Нанкине (одним из наиболее интересных авторов для китайской аудитории был А.Д.Гончаров). Переводы русских текстов Лу Синь печатал в серии книг «Теория научного искусства» (избранные статьи Плеханова и Луначарского), оформление – Хин Джантао, где выдержан конструктивистский стиль.

Хин Джантао не только активно пробовал различные новые стили в дизайнерской практике, но также проводил относительно систематические исследования по истории искусства и писал книги, например, «История современного западного искусства», где упоминает и конструктивизм как собирательный образ всех авангардных практик в советской России. Чжан Миди прослеживает все упоминания о ВХУТЕМАСе в течении XX века, перечисляет и переводы текстов советских дизайнеров и архитекторов 1950-1960-х гг. Особую ценность в данной статье представляет иллюстративный ряд, подобранный так, чтобы можно было проследить и визуальные переклички в рамках конструктивизма между советской Россией и Китаем в 1930-е.

В период планирования кураторы включали исследовательские ресурсы в лекционную программу для аспирантов и студентов Академии изящных искусств Китая. А результаты исследований и творчества курса, в свою очередь, стали экспонатами выставки. Можно сказать, что этот проект стал успешной попыткой продемонстрировать, изучить и продемонстрировать триаду кураторских идей вузовских музеев в действии.

Наследие русского и европейского авангарда оказало мощное влияние на формирование проектной культуры. Мы можем говорить о том, что это влияние преодолевает хронологические и географические границы, и на протяжении последующих десятилетий, вплоть до настоящего времени, тезаурус 1920-х оказывается вписан в механизм функционирования мировой культуры, как в рамках художественных практик, так и дизайна, и профессионального образования.

Поэтому закономерен тот факт, что экспозиционно-выставочная деятельность и кураторские проекты, посвященные наследию проектной культуры и дизайна, зачастую связаны с площадками образовательных центров и высших учебных заведений. Двойную ценность данная ситуация приобретает в контексте диалога культур; пример этого – демонстрация пластического и образно-художественного, проектного языка русского авангарда на экспозиционных площадках Китая, а именно в музее дизайна при Академии искусств города Ханчжоу. Музей дизайна открылся в 2013 г. выставкой, посвященной наследию школы Баухауз.

Следующий проект был запланирован как рассказ о нескольких периодах российского дизайна (с 1917-го по начало 1990-х), где конструктивизму и «производственному» искусству отводилась роль базовой платформы в становлении проектной культуры. Выставка, посвященная российскому дизайну, открылась в начале 2022 г. (куратор Андрей Чернихов).

Необходимо было выработать понятийный аппарат, способный объяснить систему проектных ценностей «производственного» искусства, через которую опыт приобщения Китая к российскому дизайну мог бы стать не только созерцательным, но и профессионально активным. И именно статус площадки, ее принадлежность к Академии искусств Ханчжоу позволяют говорить о том, что практика функционального и рационального решения проектной задачи, создания социально активного искусства, «искусства для жизни» (слова А.Родченко) является потенциально востребованной в профессиональной дизайнерской среде. Авторы

экспозиции — преподаватели Китайской Академии — максимально использовали авангардный пластический ключ в графике, дизайне стендов и освещении.

Изначальный футурологический посыл авангарда, сконцентрированность идей и методик, оперирование не только искусством для жизни, но и искусством для будущего, дает возможность каждой последующей эпохе раскрывать его потенциал по-своему, находя свои актуальные точки для развития и интерпретации; многие проекты оказывается возможным воплотить в реальности благодаря современным технологиям. То, что столетие назад было предложено как концепт, обретает материальную форму; технологической стороне нужно было «дорасти» до экспериментов, проводившихся на стыке различных форм искусства (кинетической скульптуры, кино, фотографии, архитектуры, театра, музыки и т.д.).

Необходимо отметить, что именно в процессе педагогической деятельности Баухауза и ВХУТЕМАСа художественный эксперимент русского и европейского авангарда был преобразован в систему профессиональных проектных ценностей.

Современным поколением молодых дизайнеров подобная система воспринимается как своего рода канон, ряд ключевых формул, на основе которых можно создавать функциональные, «чистые», но одновременно и актуальные и новаторские вещи.

Данный момент может быть хорошо проиллюстрирован работами номинации «Баухаус/ВХУТЕМАС 100» (ил. 96-98), включенной в четырнадцатую биеннале плаката «Золотая пчела». Дизайнеры Китая, Европы, России, Южной и Северной Америки представили свои интерпретации наследия русского и европейского авангарда, ключевых образов двух школ. Наряду с национальными особенностями графического дизайна, которые проявляют себя в рамках любой тематической подборки, можно говорить и о безусловно общемировых кодах, о некоем

универсальном языке. Для номинации «Баухаус/ВХУТЕМАС 100» такими универсальными кодами стали: балет «Триада» Оскара Шлеммера (ил. 97) (фигуры и костюмы), триада форм (круг, квадрат, треугольник) (ил. 96), фотопортреты деятелей двух школ (Гропиуса, Родченко, Иттена и др.) (ил. 98). Оперируя, скажем, геометрическими формами, Лекс Древински (Германия), Владимир Чайка (Россия) и Хонг Тао (Китай) создают авторские вариации известной триады Кандинского. Графический код (круг, квадрат, треугольник), отсылка к наследию авангарда легко считывается, но, тем не менее, сквозь эту универсальность проступает и некий особый авторский взгляд. Древински располагает формы в ряд, одну за другой, а центральную (круг) превращает в подобие «баббла», рамки для текста, которая используется в комиксах. Чайка выстраивает из форм (добавляет еще и черную плашку) свой знаменитый портрет из серии «The story». Хонг Тао (ил. 96) создает изысканную композицию, в которой соединяет эстетику компьютерной программы, работающей с векторными изображениями (роль активных «меток», позволяющих трансформировать объект, выполняют буквы слова «Баухауз»), с традиционным проектным набором школы.

Последние три примера позволяют выделить и еще один немаловажный принцип печатной культуры: просвещение и образование публики, создание сообщений, активно демонстрирующих основополагающие моменты истории дизайна. Графический дизайн как универсальное средство коммуникации (ему доступны и цифровая, и печатная формы) способен преодолевать границы, быть средством воспитания эстетического вкуса. К тому же он обладает достаточным потенциалом для развития массовой культуры путем приобщения публики к знаковым образам и символам художественной и проектной культуры.

3.3. Переосмысление визуального кода конструктивизма средствами современного графического дизайна на Западе и в Китае

Интерес к русскому и европейскому авангарду оставался сильным на протяжении всей второй половины XX века. Нельзя не отметить, что и сегодня, в первые десятилетия XXI века, опыт и эксперимент легендарной эпохи, а также выработанные тогда стандарты профессии дизайнера, четкие и одновременно яркие методы визуальной коммуникации являются неотъемлемой частью проектной культуры. Господство постмодернизма, уходит в прошлое. На смену тотальному эклектизму вновь приходит стремление к чистоте стиля и интерес к достижениям авангарда первой четверти XX века, включая конструктивизм и родственные явления. Начиная со второй половины XX – начала XXI века в графическом дизайне мы можем наблюдать «национальные» версии конструктивизма (и, в более широком плане, русского и советского авангарда). Это и есть узловая точка данного исследования: тот факт, что многие установки русского конструктивизма и советского авангарда в целом оказались востребованы у дизайнеров разных стран и с разной степенью применения и переосмысления.

Хотя основным материалом данного исследования является графический дизайн Китая[8], представляется необходимым показать китайскую интерпретацию авангарда частично на фоне европейской, чтобы показать сходство и различия в осмыслении и использовании языка авангарда Востоком и Западом. Реализуемая в графическом дизайне идея построения формальной системы на основе русского авангарда и переработка художественных экспериментов в проектную и стилевую программу существует в рамках визуальной культуры с момента выхода книги Яна Чихольда «Новая типографика» (1928)[9]. Чтобы объяснить, каким образом это

[8] Шэнь И. Конструктивизм и современный графический дизайн Китая. Пути интеграции наследия русского авангарда. //Литургия как синтез искусств. Знак-образ-символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. - М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова. - с. 426-433

[9] Шэнь И. Концепция П. Бюргера как инструмент анализа современного взгляда на конструктивизм// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. –№1. – Часть 2. – С.231–238.

работает/работало в Китае, [10]необходимо сравнение с русским и европейским опытом (на примере ряда дизайнеров-графиков второй половины XX – начала XXI века).

Проанализировано будет прежде всего такое явление как «новая волна» в графическом дизайне, а также современный опыт шрифтового искусства и типографики, базирующийся на наследии 1920-х. «Новая волна» стала наиболее ярким, поистине хрестоматийным примером влияния эстетики русского и европейского авангарда на графический дизайн 1970-1980-х гг.

3.3.1. «Новая волна»

Данное явление, или, вернее, группа явлений, существовало в разных странах. В ракурсе настоящего исследования наибольший интерес представляют британские дизайнеры Невилл Броуди и Дэвид Кинг.

Но первоначально термин «новая волна» первоначально возникает не в графическом дизайне, а во французском кинематографе. О «новой волне» применительно к обновлению культуры нации заговорила впервые Франсуаза Жиру, журналистка и писательница, будущий министр культуры Франции. Обновляется музыка, мода, звучит голос молодежи. В 1962 году французские кинокритики применяют этот термин к кинематографу. Кинематограф французской «Новой волны» очень разнообразен: это и сентиментальные истории Трюффо, и жесткие эксперименты Годара, но объединяются они желаниям обновить, каждый по-своему, язык кинематографа. Характерно, что все эти в будущем очень известные и великие кинорежиссеры вначале смотрели фильмы, писали о них, затем стали снимать сами. Здесь нужно упомянуть несколько важных моментов, которые и отличают этот кинематограф «Новой волны» от того, что было сделано ранее.

---

[10] Шэнь И, Лаврентьева Е.А. Визуальный язык русского конструктивизма и его принципы. Футуризм, супрематизм и конструктивизм: пластические параллели с китайским дизайном// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. – №1. – Часть 2. – С.216–230.

Первый момент: люди, снимавшие эти фильмы, называли себя авторами-режиссерами. То есть они снимали фильмы по собственному сценарию.

Второй момент связан с техникой: они использовали маленькие компактные камеры и синхронную запись звука на улице, что добавляло документальности сценам. В какой-то момент актеры-герои выходили из образа, практически по методике Бертольда Брехта, и начинали обращаться напрямую к зрителю. И он ощущал себя соучастником происходящего.

Третий момент связан с тем, что практически все ситуации, которые разыгрываются в этих фильмах, связаны с бунтом против общества. Мальчишка бунтует против устоявшихся правил в фильме Франсуа Трюффо «400 ударов в минуту». Бунтует главный герой фильма «На последнем дыхании», которого играет Жан-Поль Бельмондо.

И четвертый момент – это отказ от предсказуемости повествования. Каждый фильм – абсолютно спонтанная история, где случайные поступки, случайные встречи становятся катализаторами тех или иных событий. Бунт против правил, документальность повествования, спонтанность развития сюжета, а также режиссерский подход (самостоятельно поставленная задача по решению проблем коммуникации и активная гражданская позиция) стали аспектами, повлиявшими и на визуальную культуру, графический дизайн.

В 1970 году о «Новой волне» начинают говорить уже применительно к графическому дизайну. «Новая волна» в графическом дизайне сложилась на основе опыта русского и европейского авангарда, преимущественно, опыта русских конструктивистов в полиграфии и рекламе. Но нужно понимать, что под графическим языком конструктивизма они видели, прежде всего, не эстетику, не визуальный код, а отражение социальной ситуации: протест и противопоставление отжившим правилам жизни и культуры прошлого. Конструктивизм для британского графического дизайна стал синонимом именно революции как формы визуального протеста и отражения своей гражданской позиции. При этом стилевые особенности конструктивизма

представлялась художникам как близкие им по духу: «Новая волна представляла собой переработку конструктивизма с вариациями» [112, p. 8].

Версия модернизма, представленная в виде «интернационального стиля», хорошо изучена и представляет интерес как объект рассмотрения [28]. Но всё же он теряет популярность в прогрессивном дизайнерском сообществе. Слишком чистыми и выхолощенными кажутся приемы, основанные на новой типографике Чихольда и наследии Баухауза. Теряется связь между обликом и сутью проекта. В 1969 году в Великобритании выходит книга Герберга Спенсера, дизайнера-графика «Пионеры современной типографики» (ил. 66). В ней – все те же примеры, знакомые по книге Чихольда «Новая типографика» (1928 г.), но в книге Спенсера они поданы уже не как первоисточники интернационального стиля, а в качестве самостоятельных образцов для изучения. В глазах дизайнеров-графиков 1970-х они оказались гораздо более сильными и эффектными, наполненными социально активным смыслом, чем их последующие «вариации» в рамках интернационального стиля.

В Великобритании еще в конце 1950-х возникает масса левых движений, основанных на теориях марксизма. Например, ситуационисты, к которым принадлежал и Джимми Рейд, создававший обложки и плакаты для

группы «Sex Pistols».

Тексты этой музыкальной группы сложены из лозунгов ситуационистов, «новых левых», как их тогда называли в Великобритании.

В глазах представителей молодежных субкультур неожиданно формируется четкая последовательность: анархия, свобода, марксизм, советская революционная культура. Слово «революция» занимает место в одном ряду с рок-н-роллом, мистикой, общественными движениями левого толка и панк-культурой.

Панк-культура как идея протеста находит свое отражение абсолютно во всех сферах жизни молодежи. Лозунги ситуационистов звучат со сцены, транслируются с обложек пластинок и афиш, печатаются на майках и

футболках, которые продаются в магазине Вивьен Вествуд. Такой подход пересекается с культурой лозунга в постреволюционной России.

«В 1980-х гг. мир дизайна начал переживать смену модернистской художественной парадигмы постмодернистской. В постмодернистской эстетике общезначимые классические “законы” и профессиональные дизайнерские “нормы” перестали иметь решающее значение. Ценностно значимыми стали неповторимая персональность, личностность, “частное мнение”. Неожиданность, острота, парадоксальность, концептуальная глубина» [72, с.301]. В рамках «новой волны» модернизм, от которого теперь открещивались дизайнеры-графики, неожиданно, за счет обращения не к общей унифицированной стилевой модели, а к отдельным «измам» искусства – в частности, к конструктивизму, обрел второе дыхание. Именно отдельные «измы», авторские художественные программы стали олицетворением провокативности, бунта против правил – того самого «частного мнения», о котором пишет С.Серов.

Родоначальниками «новой волны» начала 1980-х в графическом дизайне считают Невила Броуди и Дэвида Кинга.

Невил Броуди (р. 1957) – один из ярких графических дизайнеров современности, испытавший влияние Родченко и Лисицкого. Он выпускник Лондонского Колледжа Печати (LCP, где позднее стал преподавать). Первые его работы в области графического дизайна датированы 1978 г. На раннем этапе своей профессиональной деятельности он сотрудничал со звукозаписывающими студиями, создавая обложки для грампластинок музыкальных групп (ил. 75, 76).

Коммуникация – основополагающая задача профессии дизайнера-графика. Однако Броуди понимает ее иначе, чем апологеты модернизма. Более того, Возенкрофт отмечает, что «в 1988 году слово “дизайн” для многих стало ругательным словом, символизирующим поверхностность косметических решений, демонстрирующим презрение к глубоко укоренившимся проблемам» [130, p. 8].

Чистота и ясность подачи лишают читателя/зрителя права на интерпретацию сообщения, исключают его из диалога как равноправного участника, обладающего собственным мнением: «Графический язык Невилла Броуди ставит перед зрителем проблемы, которые тому следует подвергнуть сомнению; Броуди никогда не предлагает зрителю готовые решения. Ему необходимо постоянно строить самостоятельные умозаключения и заниматься самоанализом. Броуди всегда стремится побудить зрителя посмотреть дважды на изображение, но во многих случаях читательская публика не имеет желания идти дальше» [130, p. 9]. По мнению Броуди, замешательство является ценой, которую приходится платить за эту независимость.

На раннем этапе своей профессиональной деятельности Броуди подрабатывал, создавая обложки для альбомов грампластинок. Принимая решение, заниматься ли чистым искусством или дизайном, он подумал: «Почему я не могу использовать живописный подход в полиграфии?» [119, p. 453]. Для него и искусство, и дизайн – прежде всего способы коммуникации, которые должны максимально акцентировать внимание на сути сообщения, содействовать осведомленности общества – вот цель профессии того, кто работает в поле визуальной культуры.

Обучение в LCP Броуди начинает в 1976 г. – в это время важное место в обществе занимает субкультура панков. Панк-культура тогда воспринималась как яркое воплощение протестных настроений своего времени. Таких взглядов придерживался и Броуди, а также многие поклонники советского революционного искусства.

Невил Броуди вспоминает об этом времени, как о невероятном катализаторе, дававшем ощущение свободы и провоцировавшем на самые невероятные эксперименты, заставлявшем делать многое в пику существующим нормам и правилам. Из этих протестов рождался социально активный новый графический язык.

Во время работы над исследовательской частью диплома в Лондонском Колледже Печати Броуди увлекся французскими периодическими изданиями левого толка, в частности газетой «Liberacion» (ил. 80), с которой сотрудничала группа художников под названием «Bazooka». Первый номер газеты был выпущен 3 февраля 1973 г. как отголосок протестных движений в Париже в мае 1968 г.

Группа «Bazooka», основанная в середине 1970-х Кики и Лулу Пикассо, Лулу Ларсен, Оливией Клавель, Бернаром Видалем и Жаном Рузо во время их совместной учебы в Парижской школе изящных искусств, стала настоящим графическим контрапунктом панк-движению. Они не замыкались в стенах галерей и стремились к охвату широкой аудитории, что удалось сделать сначала через авторские публикации (Loukhoum Breton, Activité Sexuelle Normale, Le Bulletin Périodique), а затем, работая над обложками пластинок, титрами к телепрограммам, иллюстрациями в периодических изданиях. Газета «Liberacion» наняла художников в 1977 г. Шаблонное отношение к дизайну газетной полосы сменили радикальные визуальные эксперименты, референсами для которых послужило наследие русского авангарда – плакат Лисицкого «Клином красным бей белых» (ил. 61), «Черный квадрат» Малевича, развороты журнала «СССР на стройке». Хотя фотографии они и заменили рисунками, тем не менее, стилистика этих изображений очень узнаваема. При этом иллюстрации часто противоречили содержанию статей.

Впоследствии ими был разработан независимый от газеты проект «Un Regard Moderne» (1978 г.). Именно эти выпуски наиболее поразили Броуди своей визуальной откровенностью, открытым использованием цитат русского авангарда. Для многих французских дизайнеров-графиков и иллюстраторов (арт-группа Bazooka, Роман Цеслевич, Робер Массен и др.) особый интерес представляла именно работа с фотоизображением, его графическая обработка, доведение до предельно контрастного рисунка. Фактически они внедряли эстетику фотомонтажа в иллюстрации.

Доминировавший тогда в графической культуре тренд рисунка без полутонов, полученного механическим способом (фотография или ксерокопия) стал синонимом брутального качества полиграфической печати, одного из «знаков» конструктивизма.

Для Броуди проект «Un Regard Moderne» стал наглядным примером внедрения стилистики прошлого в настоящее, ярким сопоставлением двух эпох и доказательством того, что при переносе графического языка из одного времени в другое, в связи с сопоставлением с актуальной действительностью, меняется его первоначальный посыл.

Аналогии между искусством Советской России и культурой панков выглядят несколько парадоксально. Они не предполагают, вероятно, глубокого понимания существа русского революционного искусства. Акцент делается на эмоциональном восприятии, на воплощении духа протеста, в самых разных его проявлениях. Степень осознанности этого протеста, наличие позитивных идей – данные проблемы остаются «за кадром». Характерно восклицание Броуди по поводу конструктивистской листовки Родченко для спектакля «Клоп» (ил. 115): «Это же чистый панк!» [Личная беседа А.Н.Лаврентьева и Е.А.Лаврентьевой, май 2004 г.]

Броуди воспринимал русский авангард суммарно, впитывал элементы супрематизма и конструктивизма, не стремясь делать различия между ними. В этом он не одинок. В восприятии западных дизайнеров к этому моменту сложился обобщенный образ русского авангарда, без претензий на документальную точность и стилевую чистоту. Знаком распространенности увлечения русским авангардом было даже название британской студии, в которой Броуди начинал свою профессиональную деятельность: она называлась «Rocking Russian».

Помимо супрематизма и конструктивизма, Броуди испытал влияние и дадаизма, копируя принципы композиций Родченко, Лисицкого, К. Швиттерса. Подобные эксперименты он проводил, оформляя музыкальные

пластинки для студии «Fetish Records», где впоследствии стал арт-директором. Но необходимо отметить, что контекст сообщения при этом менялся: визуальный ход, который использовали дизайнеры авангарда, Броуди помещал в иную ситуацию. Узнаваемый принцип авангардной полиграфии становился символом музыкального альбома, подчеркивал его «революционность», оппозиционность по отношению ко всей остальной культуре.

Об этом рассуждает и Возенкрофт: «Язык бунта – вне времени, даже если его стилистические условности различаются. Стиль развивается из содержания или диктуется содержанием. В наши дни верно обратное, и никогда не будьте убеждены, что стиль — это содержание» [130, p. 74].

Александру Родченко Возенкрофт отводит особую роль в формировании графического языка Броуди, апеллируя прежде всего к новым стандартам профессии, заложенным конструктивистом, акцентируя внимание на связях общества, новой социально-политической действительности и искусства: «Родченко ниспроверг представление о художнике как специалисте; экспериментируя с самыми разными художественными областями, ставя под сомнение границы между ними, он непосредственно обратился к языку повседневной жизни в России двадцатых годов в своих работах над плакатами, фотографиями и обложками книг. … Для Родченко дизайн был … дизайном для взаимодействия» [130, p. 8]. Впрочем, эти две сентенции Возенкрофта несколько противоречат друг другу, и это противоречие, скорее, диалектическое, чем логическое. Стиль и смысл – «улица с двухсторонним движением», и парадоксальность выводов Возенкрофта отражает внутреннюю сложность описываемого объекта.

Жемчужиной дизайнерской карьеры Броуди считается журнал «The Face» (1981-1986), где он был арт-директором (ил. 78, 79). Дизайнер воспринимал этот журнал как творческую лабораторию: стремился отойти от

шаблонов, своей деятельностью протестуя против сущности коммерческого искусства и дизайна.

Впоследствии журнал «The Face» профессиональное сообщество окрестило «библией новой волны». Если суммировать, что такое «Новая волна» и что конкретно сделал Невилл Броуди на страницах журнала, в чем новизна этого стиля, суть его экспериментов, то можно выделить три момента. Первое, это нарушение прежних рациональных норм и дисциплины интернационального стиля. Второе, взрыв классической композиции: элементы имеют одинаковый заряд и взаимно отталкиваются. Между ними возникает силовое поле, пространство фона приобретает более важное значение, чем сами элементы композиции. Третье, глубина резкости. Автор осваивает пространство не только по горизонтали и вертикали, диагонали, но и вглубь.

В типографику он внес новаторские приемы работы: делал сложные нечитаемые заголовки, доводя слова до лексем авангарда (ил. 79), внедрял крупные буквицы, превращал текст в центральный элемент полосы и так далее. В этом можно усмотреть также влияние футуризма, не только итальянского, но и русского. Его шрифты напоминают «палочные», вычерченные по линейке шрифты конструктивистов. «Броуди заявил, что он никогда не изучал правил настоящей типографики, что дает ему свободу изобретать методы работы и пространственные конфигурации. Его типографские композиции становятся своего рода иконами, демонстрирующими абсолютную символическую власть, они напоминают геральдику» – так пишет о его работах Филипп Меггс, историк графического дизайна [119, p. 453].

В принципе это можно считать аналогом «свободного движения по тексту» [63, с.24].

Броуди экспериментировал с написанием букв, с кеглем и кернингом, с расположением и размером, применял рваные плашки и края. Тем самым он смещал акцент восприятия с собственно графических элементов на

пространство между ними, как бы взрывая и взрыхляя композицию, придавая бумаге «третье измерение». Этими приемами Броуди революционизировал формы подачи информации. И для него они были носителями смысла: «Стиль значим, поскольку он дает непосредственные подсказки к пониманию сообщения. Он может сигнализировать об “элегантности” или “современности”. Использование старого стиля в новом контексте полно сюрпризов, потому что взаимоотношения получаются ироничными; в другом случае — идеально совместимыми. Но это позволяет дизайнеру создавать очень графически убедительные высказывания» [112, p. 8].

Как и русские авангардисты, Броуди стремится в современных условиях «создавать культуру, а не бизнес», совершенствовать мир. Он всегда был внутренне готов к неприятию и непониманию и считал это неизбежным. Однако это сочеталось с применением китчевых революционных приемов и с коммерческим успехом.

В 1986 году он ушёл в издание «Arena».

Типографика для Броуди стала особой сферой – отражением понятия коммуникации в визуальной культуре как таковой. Он не разделяет изображение и текст, понимая их как универсальный язык, совокупность вербальных и визуальных средств передачи сообщения. Современный язык коммуникации должен, по его мнению, включать тысячи символов – не только буквы алфавита, но и вариации их написания, знаки и символы. В зависимости от контекста и значения слова буквы должны менять свои начертания, сопоставляться с геометрическими формами (как это было сделано в логотипе журнале «The Face»).

Яркой страницей в биографии Броуди и в истории графического дизайна стала выставка его работ в музее Виктории и Альберта в Лондоне в 1988 г. В качестве каталога к выставке была выпущена книга «Графический язык Невилла Броуди» с текстами Джона Возенкрофта. Вместе с выставкой она была частью одного коммерческого проекта. В скором времени она оказалась самой продаваемой книгой о дизайне в мире.

Здесь были сформулированы на примере работ мастера основные визуальные тезисы «новой волны» как актуального направления в современной культуре. Джон Возенкрофт – дизайнер-график и писатель, соратник Броуди по дизайн-студии «Research Studios», основатель мультимедийного издательства «Touch», целью которого стало создание печатных проектов аудиовизуального характера на основе сотрудничества художников и музыкантов. Как и Броуди, Возенкрофт учился в LCP.

Возвращаясь к выставке, организованной Броуди и Возенкрофтом, следует отметить, что впоследствии она демонстрировалась и в других странах Европы, а также в Японии, что иллюстрирует пути распространения «новой волны» как направления в графическом дизайне.

Также Невил добился успехов на почве типографики, он является одним из основателей студии «FontWorks» в Лондоне, а одним из его больших достижений была разработка шрифта «Times Modern» для газеты «The Times», который стал первым шрифтом, отличным от «Times New Roman», который газета использовала с 1932 года.

В 1990-х годах Броуди вместе с Джоном Возенкрофтом стал соучредителем проекта FUSE (ил. 77). Стивен Хеллер назвал FUSE «чашкой Петри шрифтового эксперимента» [88, с.266].

В 1994 году Невил открыл свою собственную студию дизайна, «Research Studios». Он сотрудничает с такими гигантами как «Microsoft», «Apple», BBC, «The Times», MTV, но не пренебрегает и персональными заказами.

В 2010 году Броуди организовал «AntiDesign Festival». В очередной раз Броуди решил разрушить или хотя бы раздвинуть рамки стереотипов, протестуя «против всего» [141].

Современный китайский дизайн также в абсолютном большинстве случаев учитывает общественно-политическую проблематику или

непосредственно ориентируется на нее. В первую очередь это относится к дизайнерам, работающим непосредственно в Китае и/или для Китая.

Броуди вместе с Эриком Шпикерманном стал также соучредителем «FontFont», библиотеки компьютерных шрифтов. Далеко не все из них отражают его стилевые-вкусовые пристрастия, но интересно само наличие такого явления, воздействие которого на дизайн всего мира невозможно отрицать.

В 2018 году Броуди ушел со своего поста декана Школы коммуникаций (печатного дела) в Королевском колледже искусств и продолжает работать как частное лицо, независимый дизайнер.

В творческой биографии Броуди воплотились и отразились характерные парадоксы западной культурной ситуации и панк-культуры, в частности. Его траектория развития весьма типична. В начале карьеры протестуя против коммерческого духа, он стал сам коммерчески чрезвычайно успешным, вошел в число самых влиятельных и плодовитых дизайнеров Великобритании.

Таким образом, в его работе визуальный код конструктивизма переосмыслен в духе нашего времени, несколько «снижен», т.е. не имеет высоких идей, в отличие от первоисточника.

Современная культура вновь начинает испытывать стремление к большим идеям и возвышенным образам. Анализ причин и форм его воплощения находятся не только за пределами границ исследования, но даже выходит далеко за рамки искусствоведения. Но указать на этот факт необходимо.

Дэвид Кинг (30 апреля 1943 – 11 мая 2016) – британский писатель, дизайнер, коллекционер и историк графического дизайна (ил. 69). В отличие от Броуди, он обладает ярко выраженным социальным темпераментом. Считается, что своим убеждениям он был близок к троцкизму. Кинга всегда волновали острые проблемы общественной жизни: неравенство людей, расизм и апартеид; С русским конструктивизмом Кинга объединяет то, что

для него всегда было важным преобразование жизни, улучшение положения простых людей [146].

Поэтому вполне закономерен тот особый, острый интерес, который он испытывал к советскому искусству, а также к китайскому.

В 1970-е гг. он посетил СССР, сделал много фотографий. Тогда же начал коллекционировать все, что имеет отношение к революционной культуре и является отражением времени – от пачки папирос «Беломор» до номеров журнала «СССР на стройке». Отдельный интерес для него представляли и артефакты китайской политической истории, в частности эпоха Мао Цзэдуна.

Дэвид Кинг считал, что о трагических моментах истории пишут тысячи книг, но лишь малая часть из них прочитана. О негативных проявлениях времени, о тоталитаризме нужно говорить не посредством сложных научных статей, а с помощью мощных визуальных образов, например, книги-альбома. Таким проектом стало издание «Комиссар исчезает. Фальсификация фотографий и искусства в сталинской России» (1997). Ее основа – тщательно заретушированные снимки или фотографии, на которых чернилами замазаны лица неугодных власти людей. Собрав множество трансформаций таких снимков, проработав в частных и государственных архивах в России, Кинг смог составить мощную и трагическую панораму эпохи, на его взгляд гораздо более действенную в своем влиянии на общественное сознание, чем научная публикация. Книга, по сути, посвящена его кумиру – Л.Д.Троцкому. Интересуясь судьбой его героя и других «исчезнувших комиссаров», историей русской революции в целом, он ставил своей задачей раскрытие правды и использовал формальные приемы конструктивистов для воплощения общественно важного содержания. Таким образом, конструктивистский визуальный код здесь работал со сходным материалом и в аналогичном направлении. На обложке книги «Комиссар исчезает» в традициях конструктивизма сочетаются фото и типографика. Кинг всегда достаточно откровенен и брутален в своих приемах, он сопоставляет четыре

изображения, на которых последовательно, один за другим, исчезают соратники вождя – на последнем снимке Сталин изображен один.

До 1976 г. Кинг работал в «Sunday Times». Позднее он, в соответствии со своими левыми убеждениями, создавал графические материалы для Антинацистской лиги и Движения против апартеида. Одним из героев его плакатов был Джимми Хендрикс.

Наибольшее влияние на него оказали Родченко (ил. 70, 71) и Лисицкий. Как и его герои, он создавал свои плакаты и листовки вручную, используя ножницы и клей. Эти отработанные приемы он использовал и при создании своих книг. Его ключевой метод – фотомонтаж, причем для Кинга было важно сохранять брутальность и подчеркивать некачественность печати, характерную для послереволюционной советской полиграфии, представлять эту характеристику как особую эстетику времени.

В процессе создания книги, в отличие от единичного плаката, для Кинга было важным то, что можно назвать драматургией: последовательная смена впечатлений, путь развития. Его подход вполне можно назвать кинематографическим, что и заметила одна из его помощниц.

В его плакатах заметно влияние советского конструктивизма. Это использование диагональных ракурсов (плакат, посвященный Н. Манделе), шрифт «гротеск» и диагональное, «ломаное» расположение текста. Часто встречается и изображение советской символики, иногда в измененном виде и в метафорическом смысле (красная пятиконечная звезда, серп и молот и др.).

На примере двух этих дизайнеров можно выявить две основные тенденции. Одна из них сосредоточена на чисто формальных проблемах, и русский авангард воспринимается обобщенно, где почти не дифференцируются специфические черты конструктивизма, супрематизма и других «измов». Авангард, как и понятие революции, воспринимается в метафорическом смысле, как образ протестного, оппозиционного движения в культуре. Классические устои осознаются как отражение глобализма, в связи

с чем любые анархические формы искусства занимают позиции социально-активной деятельности, направленной на перевоспитание общества.

Вторая тенденция характеризуется большим вниманием к общественно-политической жизни, к социальным проблемам. Применение конструктивистских приемов служит не только образно-художественным целям, но является знаком причастности к революционным идеям и устремлениям, отражением гражданской позиции.

3.3.2. Ключевые методы коммуникации: шрифт и типографика, реклама и графический дизайн начала XXI в. в контексте наследия конструктивизма

Шрифт и типографика – зеркало своего времени. В них концентрируется идейно-философский и образно-графический «заряд» эпохи. Они являются квинтэссенцией стиля, что делает все возможные современные реминисценции шрифтов прошлого вдвойне интересными и обладающими несколькими параллельными смыслами. Шрифт и типографика придают сообщению визуальную форму, настраивают читателя на «потребление» информации, придают «вкус» сообщению. Таким образом, сознательное обращение к эстетике русского и европейского авангарда среди современных дизайнеров-графиков определяется их желанием подчеркнуть статус текста, придать ему «громкость». Создание современных шрифтовых гарнитур на базе экспериментов авангарда следует расценивать как форму исследовательской деятельности и архивации наследия эпохи 1920-х. Не менее интересной оказывается и современная интерпретация опытов авангарда в жанре визуальной поэзии, что особым образом перекликается с самой спецификой графического дизайна как сферой профессиональной деятельности, нацеленной на создание зримой формы для текстового сообщения.

Наиболее интересными для проблематики данного исследования представляются Леонардо Сонноли и Тагир Сафаев. Их приемы и методы

работы, базирующиеся на основе русского авангарда, продуктивны для реинтерпретации за пределами европейской традиции. Китайская иероглифика дает для этого богатые возможности.

Леонардо Сонноли

Среди выдающихся графических дизайнеров современности особое место принадлежит Леонардо Сонноли (1962 г.р.). Его портфолио включает в себя плакаты, айдентику, проекты дизайна выставок.

Он итальянский дизайнер, и этим определяется многое в его работе. В Италии прошлое, две великих эпохи, встречает человека на каждом шагу, являясь актуальной частью современности. С другой стороны, Италия породила одно из мощных авангардных движений – футуризм. Но даже в самые радикальные периоды своей истории, например, архитектура Италии продолжала обращаться к традиционным материалам, в частности, к мрамору, чего мы не встретим в авангардной архитектуре других стран (на это указывал Л.И. Ремпель). Эта частная деталь показывает, что при любом эстетическом радикализме итальянские художники и дизайнеры кровно связаны со своим прошлым.

В наше время футуризм уже тоже стал частью традиции и образов прошлого. А в этом смысле Сонноли – типичный итальянец. В его работах ощущается одновременно связь с прошлым, острое чувство современности и предчувствие будущих тенденций. Он сам сравнивает работу дизайнера с ездой на автомобиле, где при движении вперед необходимо «посматривать в зеркало заднего вида» [142].

Чувство культурного контекста, связь с прошлым – то, что Сонноли не просто декларирует: это проявляется в различных его подходах и приемах. Для него важна целостность культуры: он не стремится разграничивать дизайн и «не-дизайн». Единство творческой деятельности, опять-таки, контекстуальность важнее рамок и границ.

Традиции ВХУТЕМАСа и Баухауса не вписаны непосредственно в «генетический код» итальянской культуры. В ней значительно больше

«автохтонности», чем в культурах других современных европейских стран. Но современные веяния также вносят свою лепту. Так, склонность к работе механическими средствами, без включения ремесленных традиций – характерная, но не традиционная, черта итальянской культуры и особенность творческой индивидуальности Сонноли: «Я понял, что у меня нет способностей к иллюстрации и работе руками, — признался на одном из мастер-классов итальянский дизайнер-график Леонардо Сонноли, — поэтому я решил, что для меня использование типографики является более подходящим способом выражения моих идей. Меня очень вдохновили некоторые книги в моей библиотеке — от стихов до прозы, от художественной литературы до дизайна: эти книги научили меня думать о буквах по-разному, использовать различную типографику в своих работах» [76]. Его кумиры — итальянские футуристы Джакомо Балла, Фортунато Деперо и русские конструктивисты Александр Родченко, Варвара Степанова. Стиль работы конструктивистов, их типографику Сонноли причисляет к особому виду каллиграфии, справедливо считая рукописные плакаты Родченко и Степановой 1919 года одной из ступенек формирования шрифтовой культуры 1920-х. Надписи, сделанные кистью, живописная фактура слова в его понимании — предтеча «палочного» шрифта и брутальной чертежной типографики конструктивизма. Свой стиль работы он назвал «буквизм»: буква, ее плотность, объем, «вес», фактура являются для него точкой отсчета в любом проекте. Создавая афиши для культурных событий, он реконструирует буквы заново, пересобирает графемы для того, чтобы слово зазвучало ярче» [39, с. 72]. Работы Сонноли его коллеги, а также поэты, справедливо относят именно к визуальной поэзии, отмечая важность графической и цветовой составляющей типографической композиции, отмечая ее особую семантическую роль в сложении образа текста.

Подобный принцип отражается в его фантастических «алфавитах» (ил. 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89). Игра с читаемостью и даже нечитаемостью –

одна из характерных особенностей его стиля. Здесь мы можем усмотреть следы влияния русской «зауми».

Сонноли свойственно острое ощущение средового контекста, включая внехудожественный. Поэтому для него всегда важно определить степень уместности того или иного жанра, инструментария, художественного и технического приёма.

В 1990-е гг. Сонноли нередко обращался к сочетанию фото, изображения и текста – как ранее делали конструктивисты. Возможно, здесь есть элементы влияния итальянского кинематографического неореализма. Сейчас фото – редкий прием в его работах.

Сонноли принадлежит к тому типу графиков, которые охотно работают с объемом и в объеме. Это проявляется и в его типографике. Еще в «докомпьютерную эру» он без цифровых инструментов создавал буквы из разных материалов, включая гипс и бумагу. Буква работает как средовой объект.

В его двухмерных работах, например, Amore или нечитаемый алфавит, пространственный подтекст также чувствуется.

Яркий темперамент Сонноли проявляется не только в характере его произведений, но и в методах работы, в его творческой щедрости. Так, при отрисовке букв для плаката он увлекается и создает весь алфавит, а не только используемые глифы. Не избегает Сонноли и самоцитирования, используя достигнутое ранее в другой работе.

Ему не чужд индустриальный подход, и он не стремится собственноручно выполнить все детали, если в этом нет необходимости. В зависимости от ситуации, дизайнер покупает или выбирает готовый шрифт.

Сонноли свободен и от предрассудков евроцентризма. Большой интерес он испытывает к иранскому плакату, в частности.

Но особое место среди творческих пристрастий Сонноли занимают русские конструктивисты. Он называет их своими учителями и «нашими отцами». Ценит итальянский дизайнер и ясность, строгость

конструктивистских методов работы. Не политизируя свое творчество, Сонноли ценит в конструктивистах их желание и умение работать на общественные, государственные задачи. Такими инструментами для коммуникации были, например, башня В. Татлина или реклама А. Родченко на здании М. Гинзбурга.

Конструктивисты фактически создали профессию дизайнера книги. Здесь объединились общественно-политические и формальные задачи. Многие их находки актуальны до сих пор, а ряд из них приобретает новые свойства в компьютерную эпоху.

Сонноли высоко ценит их идеи об универсальном методе применения абстрактных форм – от декора тарелок и проекта платья до архитектуры. Когда он говорит о том, что «…конструктивисты открыли, что искусство не должно просто повторять природу и копировать реальный мир», он трактует термин «конструктивисты» расширительно, как синоним русского революционного авангарда. Следующее высказывание Сонноли свидетельствует о глубине его понимания: «Никаких пейзажей с натуры, вместо этого — новый визуальный мир. Именно из этого опыта авангарда возникла профессия графического дизайнера и арт-директора» [76].

Особо следует отметить динамизм, к которому стремились конструктивисты. Здесь они сближались с футуристами. Поэтому неслучайны в их работах черты того, что называют кинематографичностью. Это справедливо и для конструктивистских макетов книг. И эти методы актуальны до сих пор, не говоря уже про синтез дисциплин. Динамизм сегодня стал объектом научного интереса в дизайне [63].

Отмечает Сонноли и феминистскую проблематику, актуальную для современности. Опыт первых десятилетий советской власти здесь также ценен. Не случайно и появление когорты замечательных русских художниц и дизайнеров, названных «амазонками русского авангарда».

Ценностью для Сонноли является и дух совместной работы. Подобные явления в русской культуре кодируются как соборность, коллективизм.

Таким образом, многие черты русского авангарда оказываются близкими современному итальянскому дизайнеру, а конструктивизм в его методах и приемах является актуальной частью тезауруса современного специалиста в сфере коммуникативного дизайна.

Опыт Сонноли ценен тем, что в нем отражена проблематика взаимодействия инонационального с собственными традициями и интерес к социальной проблематике как интерпретации авангардных установок на современном этапе.

Тагир Сафаев и его шрифт ЛЕФ-гротеск

Тагир Ибрагимович Сафаев (1951 г.р.) – один из интереснейших российских дизайнеров (ил. 90), создатель целого ряда авторских шрифтов и кириллических версий латинских гарнитур. Помимо собственно проектной работы, Сафаев также занимается педагогикой, ведет просветительскую деятельность, выступая с лекциями и интервью. Наличие общественного темперамента – одно из характерных свойств русских художников, которое унаследовали конструктивисты и их последователи: «Поэт в России – больше чем поэт».

В Полиграфический институт он поступил в 1984 году, когда ему было уже за тридцать (до этого окончил училище и работал над созданием монументальных росписей в общественных зданиях Астрахани и области). В начале 1980-х он попал в дом творчества «Челюскинская дача» – уникальное креативное пространство, где сформировались многие художники-графики. Там он познакомился с Александром Ливановым (его родители были учениками Фаворского во ВХУТЕМАСе), книжным графиком и живописцем, что и определило дальнейшую судьбу Сафаева. Далее, уже в Полиграфе, встречи с Максимом Жуковым, Александром Коноплевым, Михаилом Аникстом поспособствовали выбору особого направления творчества – дизайна шрифта [147].

Среди гарнитур Сафаева – уже упомянутый «ЛЕФ-гротеск» (ил. 91), «Стенберг», а также «Серп и молот», один из главных референсов которого – шрифты Сергея Чехонина. Для Сафаева важнейшая характеристика шрифта – его образность.

Традиции конструктивизма и эпохи 1920-х Сафаев развивает творчески, переосмысляет. Его шрифт «Серп и молот» отличается известной изобразительностью, как и шрифты Чехонина. Детали букв вызывают ассоциации с различными орудиями труда, с сельскохозяйственной и индустриальной темой. В соответствии с традициями конструктивизма, которые распространились практически на всю область современного дизайна, Сафаев утверждает, что первичное в дизайне – правильная постановка задачи и ее решение. Об эстетике речь может вовсе не идти. В этом Сафаев не уникален. Подобные установки разделяет множество современных дизайнеров. У конструктивистов, как и функционалистов Баухауса, эстетика была не целью, а результатом, как бы «побочным эффектом».

Эстетические пристрастия Сафаева также представляют интерес как отражение конструктивистских традиций. Один из примеров этого – гарнитура «Стенберг». Она была разработана в фирме «ПараТайп» («ПараГраф») в 1996 году. Вначале гарнитура была названа именем Александра Родченко, а затем переименована в честь братьев Стенбергов. Основанный на шрифтовых работах русских художников-конструктивистов 1920-30-х годов, «Стенберг» представляет собой геометрический гротеск, имеющий только прописные знаки, образованные прямыми линиями. Предельно упрощенный, этот шрифт воспринимается как символ русского авангарда. Предназначен он для применения в рекламе и акциденции. Сафаев отмечает растущую популярность шрифта «Стенберг». Он использовался, в частности, при создании айдентики для Олимпиады-2014 в Сочи.

Олимпиады как возможность демонстрации своего культурного кода мирового сообщества провоцируют появление новых концепций, ярко

национальных, но доступных восприятию людей с различным культурным бэкграундом. Такова, например, работа, выполненная для зимней Олимпиады в Пекине в 2022 году Линь Цуньчжэнь. Здесь она работает с европейскими шрифтами в духе своей национальной традиции.

Общая проблема для дизайна – формирование и воплощение концепции. Отсюда и большой интерес к концептуализму.

Сафаев интересом относится к творчеству одного из основателей концептуализма, Лоуренса Вейнера (Вайнера). Самое ценное для дизайнера – это работа Вайнера со шрифтом в пространстве. Хотя концептуальное искусство принципиально антиутилитарно и бравирует своей «неполезностью», приемы Вайнера можно использовать для решения задач в дизайне. Отметим также, что художник использует тексты и, соответственно, буквы различных языков, включая латиницу, арабскую вязь и иврит.

Одним из первых европейских дизайнеров, кто осознал актуальную культурную ценность внеевропейских шрифтов, был А.М. Родченко. Так, его широко известный плакат с рекламой галош содержит русский и арабский шрифты (ил. 26). Эти работы имеют большой не только культурный, но и общественно-политический смысл. В этом отражается как исторический опыт Российской империи и СССР, так и идеи пролетарского интернационализма. Т.е. за каждым решением стоит в первую очередь не индивидуальная авторская воля, а ситуация в обществе, требования времени. Об этом Сафаев регулярно напоминает в своих лекциях.

В наше время глобализация и антиглобализация, резкое возрастание роли внеевропейских стран в экономическом и культурном процессах вызывает к жизни множество процессов, в том числе тенденцию включать в шрифтовой файл, не только кириллицу и латиницу. Сафаев отмечает это как положительное и важное явление.

Опыт работы с буквенными шрифтами невозможно непосредственно применить к иероглифам. Но в Китае есть своя старая традиция их

шрифтовых интерпретаций, а традиция русского авангарда также может быть переосмыслена в этом плане.

Будучи сам художником и дизайнером шрифтов, Сафаев с большим интересом он относится к творчеству Эрика Булатова. В его картинах создан новый шрифт: это не таймс и не гельветика. В нем есть отсылки к конструктивизму. (Отметим здесь, что Булатов работал не только в чистом искусстве, но и в дизайне детской книги, как и многие авангардисты.)

Сафаев пользуется большим международным признанием. Его шрифт «ЛЕФ-гротеск» был показан на конференции 1995 г. в Барселоне, где привлек большой интерес профессионалов. Шрифт имеет 6 начертаний, поддерживает огромное количество языков. Он разработал акцидентные и текстовые варианты шрифта.

Сафаев разработал и арабские знаки. С точки зрения автора, его результат похож на шрифт куфи, связанный, в свою очередь, с техникой строительства из кирпича. Арабский шрифт имеет еще больше вариаций, чем кириллица.

3.3.3. Китайский графический дизайн и конструктивизм

Не слишком давняя и сильная, но всё же явная традиции преломления особенностей русского конструктивизма существует и в Китае. Возникла и сформировалась она во многом благодаря уже неоднократно упомянутому выдающемуся китайскому деятелю искусства Лу Синю. Он всегда стремился преобразовать китайский национальный характер посредством литературы и искусства. Как и многие русские авангардисты, он был разносторонне одаренным человеком, не только писателем, но и художником. Даже в его литературных композиционных приемах современный исследователь Хань Линь Фей усматривает аналогии с конструктивизмом: это паузы, сложные конструкции, динамические повторы и др. Т.е. влияние советского авангарда было комплексным и междисциплинарным.

В советском авангардном искусстве он особо выделял конструктивизм, ценя в нем внутреннюю изменчивость, умение ставить и решать различные задачи. В работе с геометрическими формами он выше ценил принципы не кубизма, а конструктивизма, чьим преимуществом была его бо̲льшая сложность.

Еще интересный штрих эстетики Лу Синя: он был большим поклонником гравюры на дереве и отдавал предпочтение советской гравюре как «харизматичной и сильной».

Лу Синь был необычайно требователен к полиграфическим объектам. Он сам проектировал дизайн обложек своих книг, их шрифтов и рисунков. Создание графического дизайна с китайской спецификой в то время было трудной проблемой: ведь новое искусство тогда еще не созрело в стране. Но предпосылки для него уже были, и коренились они даже в глубокой древности.

Почвой для создания нового искусства и графического дизайна есть в самой традиционной китайской культуре: это иероглифы. Они обладают рядом ценных эстетических особенностей и дают богатые выразительные возможности. Они разнообразны по форме, красивы; в композиционном плане их можно сравнить с изобразительным искусством. Внутри одного текста возможно написание иероглифов, сочетая различные шрифты; облик одного знака иногда подвергается деформации для усиления экспрессии. Подобные приемы широко использовались русским футуризмом.

Большое влияние на стиль Лу Синя оказали надписи на каменных китайских стелах периода Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). На этой базе он предлагал строить современный стиль.

Для преобразования национальной идентичности Лу Синь выбрал советское авангардное искусство как средство придания динамики дизайну и культуре своей страны в целом. Эта стратегия оказалась плодотворной, и она актуальна и релевантна для будущего развития китайского искусства, дизайна и литературы.

Наследие традиционных китайских композиционных подходов применимо и для современности. Вполне закономерно, что в работах Тао Юаньцина (1893-1929) можно усмотреть влияние советского конструктивизма. Эти деятели культуры активно сотрудничали, и их совместная работа привлекала внимание исследователей.

Так, в диссертации У. Рена «Искусство писателя: Тао Юаньцин и формирование современного китайского дизайна (1900-1930)» рассказывается о создании обложек книг, а Тао Юаньцин характеризуется как художник, «который преобразовал древние мотивы в транснациональный словарь современного дизайна» [67]. Здесь сочетались разные компоненты: то, что называлось «международным языком геометрии и абстракции», и «извлечение уникальных в культурном отношении визуальных форм путем взгляда внутрь себя, на сконструированное нацией прошлое» [144].

В этом тексте говорится также о символичности, двойственности смыслов.

По целому ряду признаков очевидно, что для китайского дизайна обращение к проблемам семантики вполне органично. Ведь он – часть национальной культуры, которой свойственна логоцентричность. То, что в некоторых текстах называют двусмысленностью, есть, по сути дела, метафоричность, к которой так склонен иероглифический язык.

Как и во всем мире, современные китайские дизайнеры «в результате семантического анализа … перемещают комплексные словесные представления в ”физическое” пространство, достигая тем самым в пластике объекта отражения широкого семантического поля…» [29, с.533].

Близки китайским художникам, дизайнерам и зрителям такие черты русской культуры как стремление к предельной семантической насыщенности, символизм в широком смысле слова, чувство личной ответственности за судьбу страны и мира в целом. Поэтому неудивительно, что не только практиков, но теоретиков в Китае интересовала проблема взаимоотношений традиционного китайского дизайна и русского авангарда.

Выдающимся современным исследователем влияния ВХУТЕМАСа на китайский графический дизайн является Хань Линь Фэй.

С советской культурой Ханя связывает многое. Он аспирант Московского архитектурного института, ученик Дмитрия Олеговича Швидковского. Можно предположить и определенное влияние трудов Олега Александровича Швидковского. Интерес к синтезу и взаимовлияниям искусств, глубокое понимание исторической проблематики – характерные особенности советской и российской школы архитектуроведения.

Хань проводит важную аналогию между тем, как художники Советской России создали новые формы искусства и сумели продвинуть трудное для понимания «элитарное», вернее, авангардное, искусство в массы. В этом много общего с новыми направлениями в культуре Китая.

Продвижение новых мироустроительных идей в народ – ситуация типовая, возникавшая в самые разные эпохи. Хань Линь Фей, в частности, проводит интересную аналогию между ролью европейской средневековой религиозной живописи и конструктивизмом. Оба эти явления ставили своей задачей донести учение до некультурных и неграмотных жителей и успешно ее выполнили. Новое китайское культурное движение также стремится распространить передовые идеи во всех слоях общества, включая малообразованных пролетариев.

Мы видим, что для китайских деятелей важна не только и не столько эстетика и формальное совершенство, но воспитательная роль искусства, его влияние на бытие. И это не только личностные черты тех или иных авторов, но характерные особенности китайской культуры: ее практикоориентированность, стремление воздействовать на реальную жизнь. Поэтому господствовавшие в советской культуре установки, взгляды на искусство, которые можно назвать «утилитарными», в духе Н.Г. Чернышевского и Г.В. Плеханова, нашли отклик в китайском обществе.

Во время своей учебы в МАРХИ Хань Линь Фэй изучал бытование национальных традиций в современной китайской архитектуре. Баухауз и

ВХУТЕМАС в качестве объектов научного изучения заинтересовали его позднее. Но его взгляд, разумеется, отличался от сложившегося в европейской (в широком смысле) культуре.

Для китайского мировоззрения и мироощущения не свойственно рассматривать объекты изолированно. То, что сейчас называется средовым подходом, издавна было свойственно китайской культуре. Поэтому и в «современной архитектурной практике в Китае в процессе проектирования первое место обычно занимают проблемы соотношения между зданием и зданием, зданием и природой, зданием и человечеством» [143].

Многие особенности, отмеченные Хань Линь Феем в его кандидатской диссертации, актуальны и для современного графического дизайна. С одной стороны, это «пристрастие китайского интеллекта к традиционным моделям» [87, с.6] . На китайском языке существует специальное выражение: «чуан тун», то означает «передавать традиции прежних эпох», протягивать нити [87, с. 18]. Но, при наличии собственных корней интереса к абстрактной форме, к чистой геометрии, вполне возможно «выражение национальных особенностей в новом образе» [87, с.20].

Современная культура Китая эклектична «поневоле». Отсюда и «невероятная популярность постмодерна» [87, с.16], и провозглашенное «равноправие разных стилей» [87, с.13]. Всё это порождает «смешанную грамматику» [87, с.23].

Поэтому вполне закономерно, что такие концептуальные установки позволяют Хань Линь Фэю выдвигать оригинальные идеи и транслировать их сквозь призму своего культурного бэк-граунда.

Так, интересен взгляд Ханя на контррельефы Татлина: он трактует их как анти-скульптуру. Следует учесть, что классификация видов скульптуры в традиционной китайской культуре радикально отличается от европейской: у нее более сложные и разнообразные взаимоотношения с пространством [14]. Тогда тем более становится понятным интерес современных китайских дизайнеров к творчеству Татлина.

3.3.4. Влиятельные китайские дизайнеры-графики

Одно из последних, недавних важнейших исследований в области визуальных коммуникаций – «История мирового графического дизайна» Ван Шоучжи [11]. Фактически он представляет собой адаптацию и дополнение книги вышеупомянутого Филиппа Меггса «История графического дизайна» [119], где опыт китайского графического дизайна не включен в общий контекст. Труд Ван Шоучжи вышел в серии книг, посвященных мировой истории проектной культуры.

Зарождение современного китайского дизайна произошло примерно в то же время, что и возникновение раннего советского авангарда.

Появляется череда дизайнеров и художников, обладающих различными индивидуальными характеристиками. Многие из них были выходцами из семей, где занимались искусствами и ремеслами. В Китае эти слова обозначают практически одно и то же.

Хороший обзор по истории рекламы и графического дизайна в Китае, по осмыслению этих двух понятий содержится в статье Ши Чэньсюй, Циндаоский университет науки и технологии, «Разные пути ведут к одной цели: китайская реклама и графический дизайн после реформ и открытия Китая» [96]. Здесь излагается и история образовательного процесса в сфере графического дизайна, перечисляются колледжи, университеты, академии, ставшие колыбелью новых стандартов профессии дизайнера-графика, дизайнера-рекламщика. Следует отметить, что китайская визуальная культура разграничивает эти два направления графического дизайна.

Ши Чэньсюй справедливо отмечает, что «ведь реклама – это, по сути, бизнес. Графический дизайн, с другой стороны, зародился в художественных колледжах и университетах и больше занимается художественным оформлением или техническими вопросами, так что фокус этих двух профессий очень далек друг от друга» [96]. Графический дизайн и реклама воспринимается в традициях китайского национального менталитета

(каллиграфия, живопись на свитках, книга, гравюра) как нечто «западное», как влияние на визуальную культуру извне. Ши Чэньсюй упоминает 1991 год как начало рекламы в Китае в ее западном понимании – выдача разрешений на частный рекламный бизнес. Первые дизайнеры-рекламщики в этот момент фактически занимались «калькированием» западных образцов рекламы: «После реформ и открытия Китая реклама и графический дизайн развивались на основе обширного изучения зарубежного опыта». И далее: «…субъективное сознание индустрии графического дизайна сформировалось сравнительно поздно. Как видно из истории зарубежного дизайна, многие дизайнеры активно участвовали в общественных движениях и выражали свои политические взгляды через графический дизайн. В Китае после реформ и открытости дизайн не участвовал в процессе социальных изменений самостоятельно как отрасль, а лишь участвовал в строительстве социальной экономики как потенциальная сила, скрытая в нескольких отраслях. Только в 2011 году дизайн стал обсуждаться как самостоятельная индустриальная концепция» [96]. В настоящее время тенденция ведет к слиянию этих двух направлений, но правильнее было бы сказать, что реклама обогащается традиционными чертами китайского графического дизайна: отношением к бумаге, каллиграфии и тексту, графике, линии. Ши Чэньсюй отмечает: «Видно, что реклама и графический дизайн работают вместе, чтобы управлять и оптимизировать процесс коммуникации в цифровую эпоху, причем первая фокусируется на управлении коммуникационными эффектами, а второй – на представлении визуальных эффектов. Различия между рекламой и дизайном становятся все меньше и меньше, и они даже интегрируются с другими отраслями, такими как экономика, менеджмент и технологии» [96].

Первыми мы рассмотрим дизайнеров-графиков, работавших в первой половине XX века и испытавших на себе, через Лу Синя и публикации о русской постреволюционной культуре, непосредственное влияние русского авангарда. У этих авторов есть работы, где тезаурус конструктивизма

проявляет себя достаточно отчетливо. Затем, в конце главы, перейдем к современным китайским дизайнерам-графикам («рекламщикам») и проанализируем скрытое влияние русского авангарда, на уровне общего профессионального кода (функциональность, образность, целесообразность в подаче визуального сообщения). Необходимо будет рассмотреть точечно и русский, и европейский опыт – на примере дизайна шрифта, чтобы составить более полную картину и убедиться в том, что современная китайская каллиграфия по своей сути близка конструктивистским шрифтовым экспериментам.

Чжан Гуаньюй, уроженец Уси, провинция Цзянсу (1900-1965)

С детства он увлекался изобразительным искусством и учился вырезать фигуры из бумаги у своей бабушки. В возрасте 14 лет он отправился в Шанхай, чтобы стать театральным художником – исполнителем декораций. В возрасте 20 лет он открыл небольшую художественную типографию вместе со своим третьим братом Чжан Чжэньюем. Затем он работал художником в рекламном отделе табачной компании и начал создавать комиксы и карикатуры.

Его ранние проекты черпали свое вдохновение в образцах конструктивистского дизайна и других разновидностей модернизма, которые были популярны в Европе и Соединенных Штатах Америки. Кое-где просматривается влияние советского дизайна, а затем в эту систему были интегрированы технические элементы традиционной китайской живописи.

В композициях Гуаньюйя ощущается влияние традиционных китайских фресок и гравюр в их переосмысленной, с учетом знакомства с традициями советской ксилографии, версии (ил. 119), а также интерьерных и пейзажных сцен в персидских, иранских и индийских миниатюрах. В поисках принципов построения и методов моделирования он вдохновлялся китайской каллиграфией, бронзой и современным искусством.

В творчестве этого художника пересекаются различные влияния, ощущается неизбежный эклектизм как часть сложноорганизованного культурного контекста. Однако, проявляет себя и функциональность, брутальность работы с типографикой (ил. 118), которую можно трактовать (особенно в сравнении с объемными построениями Лавинского, ил. 116) как влияние принципов конструктивизма.

В статье современного китайского исследователя Ли Шаобо, Колледж изящных искусств Хунаньского педагогического университета, «Конструктивизм в Китае – на примере дизайна обложек во времена Китайской Республики» рассматривается влияние конструктивизма на полиграфический дизайн Китая в 1930-е годы, отмечается вклад Лу Синя в популяризацию этого движения [150]. Однако, акцентируется внимание на гибридности подхода к оформлению обложек книг и журналов, где дизайнеры используют как элементы стилистики Ар Деко, так и дадаизма, кубизма, конструктивизма, соотнося западный стиль искусства со спецификой текста. В статье приводится обширный список публикаций по теме, который показывает осведомленность профессиональной публики Китая о специфике западных направлений искусства и конструктивизма в частности. В качестве примеров к статье используются работы Е Цяньюя и Чэнь Чжифо.

Е Ценьюй (1907-1995)

Е Цяньюй – не только художник, но и педагог, работал в сфере рекламы, декораций, дизайна костюмов, оформления книг. Его стиль отличается узнаваемостью. Смелость, размашистость штриха придает особую выразительность работам Е Цяньюя.

С 1928 г. он стал редактором Шанхайского агентства комиксов. Будучи представителем неевропейской культуры, он сильнее чувствовал общность, а не различия между направлениями западноевропейского авангарда. Благодаря тесной связи между конструктивизмом и кубизмом, дадаизмом и

футуризмом, смешение стилей в китайском дизайне происходит легче и естественнее.

Например, его обложка книги «Сладкие сны» (ил. 121). Художественный язык данной работы сочетает черты различных стилей. На данной обложке создано многомерное пространство, где сочетаются элементы кубизма, динамика и кажущаяся хаотичность дадаизма и футуризма. Соответственно, упорядоченные отрезки правильной формы и работа с цветом отсылают к конструктивистским практикам. Наконец, в облике персонажа просматриваются линии под названием «удар бича» в духе Ар Нуво. Отметим здесь, что Ар Нуво, в свою очередь, находилось под сильным влиянием дальневосточного искусства.

Дизайн шрифта обложки также очень интересен. Жирный шрифт позволяет увеличить контраст между надписью и фоновыми изображениями. Хотя активизация диагоналей в целом имеет конструктивистские корни, но конструктивисты обычно основывались на вертикальном и горизонтальном направлениях, и на относительно регулярном и равномерном ритме. Здесь можно усматривать и известное влияние футуризма. Е Цяньюй демонстрирует, что китайские дизайнеры в это время освоили множество различных стилей дизайна и начали пытаться интегрировать их в свое творчество. Их попытки были в целом успешными.

Чэнь Чжифо (1896-1962)

Чэнь Чжифо известен как Чэнь Шаобен, Чэнь Цзе и Сюэвэн (Снежный старец). В 1916 году он окончил кафедру ткацкого производства в Ханчжоуской технологической школе класса «А» и остался в ней преподавателем орнамента. В 1918 году он отправился в Токийскую школу изящных искусств, чтобы учиться на отделении ремесел и рисования в Японии. Он был первым иностранным студентом, изучающим ремесла в Японии. Вернувшись в Китай в 1923 году, он основал Музей рисунка в городском районе округа Синьхуа Шангмэй.

Он был профессором в Шанхайском университете искусств, в Шанхайской академии изящных искусств и на художественном факультете Центрального университета Нанкина. После основания Китайской Народной Республики он занимал должности профессора Нанкинского университета, заведующего кафедрой Нанкинского педагогического университета, заместителя декана Нанкинской академии художеств. Как педагог и организатор учебного процесса он стремился модернизировать художественное образование в своей стране. Вместе с тем он понимал значимость старого искусства и демонстрации его зрителям: Чэнь Чжифо неоднократно организовывал выставки традиционной китайской живописи жанра «цветы и птицы» (хуаняо).

Как художник он проявил себя в традиционной живописи гунби («тщательная кисть»). Возрождение этого жанра можно назвать его культурным проектом. Для того чтобы освободить его от окостенения, вдохнуть в него новую жизнь, он не ограничивался копированием старых мастеров, а творчески подражал им, возродил практику наблюдения и зарисовок. На стиль Чэнь Чжифо оказала определенное влияние его учеба в Японии. Именно от японской живописи он привнес в гунби новые приемы работы с цветом [5].

Из искусства прошлого ему ближе всего живопись искусства эпохи Пяти династий и десяти царств (907-960гг.), и это сочетается с любовью к современному искусству.

В Токийской академии искусств Чэнь изучал промышленный дизайн.

Он также занимался дизайном книг и периодических изданий. Этот опыт был ему полезен, и Чэнь смог синтезировать свои интересы художника и графического дизайнера при выпуске нескольких альбомов репродукций своих работ «Избранные картины Чэнь Чжифо».

Знаком причастности Чэня Чжифо к культурным кодам прошлого является факт, что с 1982 г., уже после смерти мастера, его работы были экспонированы на выставках традиционной живописи пяти известных

китайских художников XX века. С его творчеством ознакомились зрители во Франции, Великобритании, США и других странах.

Чэнь Чжифо посещал страны Восточной Европы для организации академических обменов.

Чэнь Чжифо интересовался советской культурой. Он создал обложку к сборнику рассказов советских писателей под названием «В Москву» (ил. 122, 123). Стилистика этой обложки весьма интересна. Здесь сочетаются элементы конструктивизма с декоративностью и орнаментальностью. Шрифт заголовка явно отсылает к конструктивистским образцам. В иллюстративном изображении абстрактные элементы конструктивизма получили более точное значение: треугольники и круги явно символизируют группу людей с флагами, ожидающих поезда, а на заднем плане – декоративно-орнаментально трактованное изображение фабрики. Характерны также сходящиеся в перспективе рельсы – также элемент, позаимствованный в европейском академизме и трактованный на новый лад. Добавим к этому и свободную обработку шрифтов. Подобный синтез приемов редко встречается в конструктивистских работах, но в целом это соответствует популярным стилевым тенденциям декоративного искусства того времени.

Чжэнь Чжифо интересен не только высоким уровнем своих работ, не только разнообразием талантов и интересов. Его творчество – характерный пример синтеза китайских традиций и современного авангарда.

Фэн Цзыкай, уроженец провинции Чжэцзян, Китай (1898-1975)

Он был не только каллиграфом, художником, а также музыкантом, писателем и переводчиком с японского, английского и русского. Он перевел на китайский язык «Первую любовь» и «Записки охотника» И. С. Тургенева.

В изобразительном искусстве он более всего он известен как родоначальник комиксов (маньхуа) (漫画的鼻祖 mànhuà de bízǔ) (с 1922 г.). Его маньхуа наполнены юмором и радостью жизни. При создании работ художник

руководствовался вполне буддистским принципом «видеть великое в малом» (小中能见大).

Была ему известна и техника масляной живописи, которую он изучал в Японии. (Этот период был недолгим: художнику пришлось вернуться в Китай через 10 месяцев, так как закончились деньги.)

Фэн Цзыкай был также активным общественным и коммерческим деятелем: организовывал выставки, создавал различные художественные общественные организации и даже открыл свой книжный магазин. Будучи художником и педагогом, он всегда удивлялся, насколько учебники для детей скучные и сухие; поэтому он стал создавать для них иллюстрации.

Фэн Цзыкай испытывал стойкий интерес к искусствоведению и сам работал в этом направлении. В 1928 году он написал «Историю западного искусства». Здесь следует учесть, что для Китая русское искусство также является «западным». Среди персоналий, упомянутых в его книге, В.Е. Татлин и другие конструктивисты, В.В. Кандинский. Он рассматривал тот путь, которым Кандинский пришел от фигуративности к абстракции.

Характеризуя искусство конструктивизма, он подчеркивал его революционный и целеустремленный характер. Подробно анализировал форму, материалы и функции модели башни Третьего Интернационала, созданной Татлиным.

В комиксах Фэн Цзыкая (ил. 124) также частично отразилось впитанное им влияние духа графической культуры авангарда – прежде всего в лаконичности графики, остроте линии, что напоминает школу Фаворского и Гончарова. Характерен его интерес к темам и образам детства (книга «Портреты детей» 1931 г., ил. 125). В этом он также близок к конструктивистам, которые, в соответствии с государственным заказом и с собственными устремлениями, стали создателями особого направления – детской производственной книжки-картинки.

Известны и его политические карикатуры 1950-х, где он продолжает работать с линейным рисунком.

Уникальное место Фэн Цзыкая в пантеоне китайских художников обозначено его известной характеристикой: «самый изящный художник современного Китая».

Хин Джантао (1907-1998) [148]

В 1925 году окончил Шанхайскую частную художественную школу. В 1927 году он работал музыкальным редактором и дизайнером книжных переплетов в книжном магазине «Каймин». В 1930 году он также занимал должность внештатного художественного редактора информационного агентства «Шэньчжоу Гогуан», в следующем году был принят в штат.

В 1937 году он совместно с Ли Чуцаем и Чэнь Гунцзе организовал книжный магазин «Wanye». Одновременно он был главным редактором ежемесячного журнала «Мода, литература и искусство». Направление деятельности издания можно расценить как «антияпонское».

Следом за Фэн Цзыкаем, в 1946 году Хин Джантао написал свою «Историю современного западного искусства» (ил. 127). Большое внимание он уделил конструктивистской архитектуре и дизайнерским работам Татлина, в особенности Башне Третьего Интернационала.

Из всех китайских дизайнеров-графиков 1930-х, подражавших авангардной культуре, Хин Джантао наиболее известен западному искусствознанию. Как уже неоднократно, отмечалось, его обложки книг – одни из наиболее выразительных и ярких, многие являются прямыми цитатами Ар Деко, группы «Де Стиль», конструктивистской типографики. Именно его работа стала практически прямой цитатой обложки Родченко (подробно разбиралась во главе 1, раздел 1.3). Любопытно, что работая в 1930-е, он опирался на авангард как один из ключевых трендов графического дизайна. Его работы 1950-1960-х напоминают предвестие стиля, охарактеризовавшего «оттепель»: им свойственны лаконичность и легкость, также присущие обложкам советских художников этой поры (ил. 127).

Под влиянием конструктивизма, неопластицизма и Ар Деко он создавал обложки для «Ежемесячного романа», «Восточного журнала», «Образовательного журнала», «Женского журнала» и «Студенческого журнала», а также плакаты и обложки книг (ил. 128, 129, 130, 131). Выделяется своей откровенно конструктивистской типографикой плакат «10 лет телеграфного агентства» 1930 г., а также обложка издания по вопросам национальной обороны 1937 г. (ил. 134), где силуэты заводских труб и самолета символичны, доведены до знака и напоминают рисунки Галины и Ольги Чичаговых в книжке-картинке «Путешествие Чарли». Крылья самолета динамично прорезают композицию обложки.

Не менее интересна и обложка книги «Европейская война и литература» Шэнь Янбина (ил. 135), 1928 г.: здесь используется техника коллажа. На хаотично разбросанные листы европейских газет Хин Джантао помещает изображения, напоминающие элементы картин художников-кубистов. Скорее всего, в восприятии Хин Джантао конструктивизм и Ар Деко воспринимались как родственные течения, благодаря применявшейся геометризации и схематизации форм. Однако считывал он и революционный посыл конструктивизма, использовал его как образ страны, оформляя уже упоминавшуюся обложку специального выпуска литературного еженедельника со статьями Лу Синя о советских романах, 1929 г. (см. Приложение с иллюстрациями 2 «Диалог времён», пример 14). В другом случае использовал схожие образы как негативную отсылку к западной буржуазной культуре («Европейская война и литература» Шэнь Янбина).

В 1987 году открылся Художественный институт Джантао, где разместилась коллекция мастера, около 1000 образцов живописи династии Мин (1368-1644), книг, оформленных им, его личная библиотека, включавшая образцы полиграфического дизайна, созданные художниками русского и европейского авангарда.

3.3.5. Реклама и графический дизайн в современном Китае: значение конструктивизма

На современном этапе графический дизайн и реклама в Китае, как во всем мире, активно развивается. Осмыслением этих процессов заняты и китайские авторы, и зарубежные.

Среди китайских исследователей графического дизайна наиболее важную роль играют работы Лу Шаофу и Ван Чжэхао [45], Лю Цзинша [48], Ли Ин [42], Ван Шоучжи [11], Чжан Байюнь и Цзиньшань [93].

Появляется ряд исследований по смежным проблемам, которые весьма актуальны для графического дизайна. Их можно сгруппировать в несколько блоков.

Некоторые авторы ориентированы на исследование творческих процессов дизайнеров, развитие их креативности, как в общем плане, так и в работе на компьютере. Эти проблемы исследует работа Frich H. J., Vermeulen L. M., Remy C. «Mapping the landscape of creativity support tools in HCI» [113], «Отображение ландшафта инструментов поддержки креативности» Zhou Chuyi, Chai Chunlei, Liao Jing [139], тексты Шнейдерман Б. [97], Hwang A. H.[114].

Проблеме взаимодействия человека и компьютера была посвящена специальная конференция CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: ACM, 2020. Одним из аспектов рассмотрения была креативность, поддержка творчества (Zhou Chuyi с соавт, [139], Шнейдерман [97],Hwang A. H. [114], Bae S. S. [110]).

Некоторые исследователи работают в области, близкой семиотике, в частности, изучают семантическую структуру; это Yu Conggang и Ji Tie [138]. К проблемам метафоры обращаются Rasmussen M. K. с соавт. [122] , Kang Y. W. [116], Sun Z. D. с соавт. [124].

Находит свое применение уже освоенный в теории архитектуры топологический подход: Wang Weiwei, Song Zhenzhen, LI Pei [137].

Есть и вполне традиционные аналитические искусствоведческие работы. Например, сравнительный анализ китайского и японского плаката у Tang Yufeng [136], выявление традиционных черт в стилистике современного китайского плаката в статье Fan Wei [133], анализ эмоциональной образности китайских иероглифов у Ouyang Jinyan и соавт. [121].

В целом подобную структуру имела и концепция конструктивистов и русского авангарда в целом. Ее составляющие, как и в наше время, – научный подход в сочетании со стремлением к новизне, интерес к процессам восприятия (в ИНХУКе, ВХУТЕМАСе, ГАХНе).

Тесная связь между искусством, наукой, производством была устремлением российских конструктивистов. Поэтому неудивительно, что в данной духовной атмосфере влиятельные современные авторы испытывают неподдельный и глубокий интерес к конструктивизму и родственным явлениям.

Также следует отметить и еще одну немаловажную тенденцию: сегодня в сознании китайского научно-искусствоведческого и дизайнерского сообщества неожиданным образом соединились современная цифровая культура и наследие модернизма (в особенности конструктивизма). Графический код конструктивизма в настоящий момент становится средством визуализации тем, связанных с цифровым искусством, способом коммуникации с аудиторией в рамках подобных проектов (ил. 179-182), о чем блистательно говорит айдентика одного из последних кураторских и учебно-просветительских проектов Академии Ханчжоу «Digital Art China» – первой в Китае масштабной выставки цифрового искусства. Данный кураторский проект «призван каталогизировать достижения современного китайского цифрового искусства, подчеркнуть его влияние на общество, расширить видение в области цифрового искусства и зажечь новые искры социальных инноваций посредством художественного творчества» [145].

Подобное сопоставление стало возможным благодаря тому, что конструктивизм изначально сложился как идея соединения искусства и техники, программа внедрения искусства в жизнь через производственный фактор, в нем изначально присутствует идея «техничности» и «механистичности» образа. Для следующих поколений дизайнеров и художников данная стилевая программа стала прообразом научно-технологического подхода к творчеству. В настоящее время графический код конструктивизма успешно работает в качестве визуального акцента, эффектно информируя о проектах в области цифрового искусства, как бы обозначая начальную точку в эволюции инструментария художника — отсылает к экспериментам русского авангарда, «лаборатории конструктивизма».

Автор данного исследования обратился к видным современным дизайнерам Китая с группой вопросов. Их ответы позволяют проанализировать характерные тенденции и прогнозировать пути будущего развития.

Вопросы были сформулированы следующим образом:

1.Биография дизайнера

2. Кто оказал на них наибольшее влияние в становлении их карьеры?

3. Портфолио дизайнера.

4. Дизайнерская концепция.

5. Понимание креатива.

6. Понимание графического дизайна и сути профессии.

7. Что они считают самым интересным в профессии графического дизайнера?

8. Какая из оформленных работ самая интересная?

9. Как они воспринимают русское авангардное искусство?

10. Какое произведение в русском авангардном искусстве для них самое

интересное и запоминающееся?

Ли Хаосян, 1990 г.р., уроженец Хэнани, окончил Китайский народный университет, руководитель дизайнерской компании IO Design, графический дизайнер.

Ключевая работа из портфолио: (дизайн программного интерфейса мобильного телефона) Ил. 136.

Его мнение о российском конструктивизме в интервью:

С точки зрения Ли Хаосяна, конструктивизм занимает достаточно важное место в истории современного мирового дизайна. Являясь одним из самых масштабных художественных течений, он оказал и продолжает оказывать глубокое влияние на разные сферы искусства и дизайна, включая сценические искусства (кино, театр), архитектуру, дизайн мебели и одежды, графический дизайн, литературу, живопись, скульптуру. Отдельно Ли акцентировал методы работы с цветом. В качестве движущей силы своего создания конструктивизм преследует цель «разрушения старой системы», и это очень важно для дизайнера. Профессионал, живущий в современных рыночных условиях, считает актуальным для себя поиск революционных путей.

Во многих современных работах в области графического дизайна, связанных с перестройкой, политической проблематикой и т.д., предпочтение отдавалось конструктивистским методам или близким к ним. Кроме того, после проведения политики реформ наиболее влиятельные элементы русского конструктивизма оказали серьезное воздействие на китайский графический дизайн, выйдя далеко за первоначальные географические и хронологические рамки. Частью общественной жизни с 1980-х гг. была так называемая «культурная лихорадка». Ее примета – острый интерес к советскому авангарду в дизайне. В этой области можно метафорически говорить о «композиционной лихорадке». Именно с 1980-х г. в университетах Китая было организовано комплексное обучение по художественно-конструкторским специальностям. С точки зрения Ли

Хаосяна, воздействие конструктивизма с тех пор и в настоящее время способствует развитию современного графического дизайна в Китае. Многие применяющиеся ныне подходы в дизайне и методы образной выразительности берут начало в русском конструктивизме.

Любимый деятель русского конструктивизма для Ли Хаосяна – Л.Е. Татлин с его контррельефами (ил. 137). Ли считает его глубоким художником. Его угловые контррельефы, с точки зрения дизайнера, чем-то близки временны**м** искусствам. Особо его завораживает как бы эффект «левитации», противодействие силам тяготения.

Ван Ган, 1992 г.р., уроженец Шаньдуна, диплом бакалавра, директор визуального отдела Yuanjing Forest, графический дизайнер

Ключевая работа из портфолио: системный редизайн для упаковки воды с электролитами с товарным знаком – рисунком «инопланетянина» Ил. 138.

В русском конструктивизме он ценит радикальность и стремление к идеалу, их «структурный подход к достижениям современной промышленной цивилизации и промышленной продукции». Эти же принципы работают при обращении к современным материалам, которых не было во времена конструктивизма.

Для современности, с точки зрения Ван Гана, особенно важны «смелые изыскания в области формообразования и шрифтового оформления». Дизайнер противопоставляет строгий, рационально-аналитический подход Баухауса страстному дизайну русских конструктивистов. Дизайнер подчеркивает, что слова «не только предназначены для чтения, но и в то же время дают видимость того, что они обладают реальной независимостью и собственной выразительностью». Отметим здесь, что это общая черта русского авангарда. Автор данного текста не располагает информацией, известно ли Ван Гану о манифесте русских кубофутуристов А. Крученых и В.

Хлебникова «Слово как таковое», но дух, тенденцию он чувствует тонко и точно.

При всей любви Ван Гана к чистому формотворчеству, интересно, что его любимые герои конструктивизма – А. Родченко (ил. 139) и В. Степанова, «которые выступали за искусство для политики, масс и общества, подчеркивали социальную функциональность искусства, связь дизайна с общественной жизнью, проектирование предметов повседневной жизни, следование по пути практичности — это господствующая концепция конструктивизма. Как и в наши дни, дизайн служит людям, только если он тесно связан с жизнью. Наше общество становится более динамичным и духовным, и это очень важно». Существенно в данном случае не то, насколько идеологические установки СССР 1920-х гг. и современного Китая совпадают или не совпадают, а то, что в «динамичном и духовном» обществе дизайн должен быть связан с повседневной жизнью и служить людям.

Шань Цзяни, родилась в 1992 году, уроженка Шаньси, окончила Тяньцзиньский педагогический университет по специальности «визуальные коммуникации» на факультете художественного дизайна, в настоящее время учитель изобразительного искусства в средней школе.

Ключевая работа из портфолио: *(эскиз аватара) Ил. 140.*

Отметим здесь, что художница выбрала для себя сферу реализации – педагогику, стремясь поставить свой профессионализм на службу простым людям. Ее портреты вполне реалистичны и как бы далеки от авангардного духа. Но традиции академизма, привнесенные в Китай русскими советскими художниками, пустили глубокие корни. Это тоже одна из ветвей советской традиции.

Шань Цзяни высоко оценивает достижения советского авангарда и его роль в развитии китайского дизайна: «Концепция конструктивного новаторства, смелости, авангарда, служащего массам, а также принципы построения формы, композиции и др. до сих пор находят свое отражение в

различных дизайнерских работах сегодняшнего дня». Понятно, что конструктивизм оказал огромное влияние на традиционные области графического дизайна. Интересно, что следы конструктивистских влияний заметны даже в программных интерфейсах мобильных телефонов, на что также указывает Шань Цзяни. Первыми проявили свой интерес к конструктивизму и подпали под его обаяние некоторые китайские литераторы. Особо их впечатлили работы, связанные с монтажом, комбинаторикой. Например, Лу Синь, Цянь Цзюнь, Тао Юаньцин, Е Линфэн, Чжэн Чуаньгу, Лю Юаньдю, Сунь Фучи и Чэнь Чжифо переводили статьи и писали книги, тематически связанные с конструктивизмом. Выросшие в других традициях, они открывали для себя русский авангард постепенно. Но тем прочнее оказалось воздействие, и оно только крепнет в наши дни.

Самое сильное впечатление на Шань производят работы Эля Лисицкого (ил. 141, 142). Наиболее яркая черта его дарования, с точки зрения Ли, композиционная изобретательность. Его композиции она воспринимает как простые и ясные (ил. 43).

Здесь хотелось бы уточнить, о каких работах идет речь. Реально композиционные схемы Лисицкого часто сложны и парадоксальны. Но в любом случае, если они воспринимаются как простые, значит, их логика безупречна. Будучи архитектором по образованию и по внутреннему складу, он – автор макетов, которые отличает выявленность вертикальной и горизонтальной осей (ил. 150, 151). Лисицкий тяготеет к минималистичности: он использует шрифты без декоративных засечек, а основу плоских элементов составляют лишь простые геометрические фигуры, которые вряд ли можно назвать декором в собственном смысле слова (ил. 149). Он никогда не занимался украшательством, чистым декором, а всегда выстраивал четкую структуру. Другим важным вкладом в графический дизайн стало широкое использование фотоколлажей и монтажей для оформления плакатов и иллюстраций (ил. 142). Первый метод активно использовался дадаизмом, а Лисицкий развил его, широко применяя его при разработке и изготовлении

политических пропагандистских плакатов, достигая большой выразительности.

Отметим здесь, что выделенные Шань приемы были свойственны и другим мастерам конструктивизма. Но у Лисицкого они достигают особой выразительности.

Чжан Синь, родившийся в 1996 году, уроженец Северо-Восточного Китая, окончил факультет художественного дизайна Чжэнчжоуского университета легкой промышленности по специальности визуальный дизайн, графический дизайнер

Ключевая работа из портфолио: *дизайн шрифта, дизайн упаковки Ил. 143.*

Чжань Синь особо ценит в российском конструктивизме то, что он отбросил все прежние исторические старые традиционные стили и прорвался через традиционные визуальные проявления. Вместо имитации реального мира художники работают с новаторским сочетанием абстрактных геометрических фигур и фотомонтажом, которые образуют полуабстрактную или полностью абстрактную визуальную картину. Художники-конструктивисты верили в то, что дизайн может способствовать развитию социального строительства и достижению социальных перемен. Конструктивизм способствовал развитию современного дизайна в мире и является важной частью в мировом современном дизайне.

Иными словами, Чжань выделяет конструктивистский синтез художественных приемов, которые на западе принадлежат к разным стилевым направлениям, и преданность идеям социального прогресса. Думается, что оба эти момента особо важны для китайских дизайнеров. Ведь им нужно внедрять этот опыт в национальную традицию. А установка на общественную значимость своего труда также соответствует китайскому менталитету.

Чжань описывает свои впечатления от работ Эль Лисицкого (ил. 148-152), считая его одним из самых важных основателей современного графического дизайна, чье прямое или косвенное влияние было очень глубоким и обширным. Под его воздействием выросло целое поколение новых дизайнеров, которые в итоге сформировали модернистский и интернационалистский графический дизайн.

Среди его работ Чжаню больше всего нравится «Красным клином бей белых» (ил. 61). В нем простые геометрические фигуры и лаконичная, полная энергии цветовая гамма образно воплощают ударную силу революции. В российском политическом плакате борьба двух враждующих сил в революционной России также была ярко отражена, это способствовало формированию новых элементов конструктивизма.

Хуан Шань, родившийся в 1994 году, уроженец провинции Хэнань, окончил Лимерикский политехнический институт, Ирландия, по специальности искусство и дизайн. В настоящее время преподаватель графического дизайна в университете.

Ключевая работа из портфолио: *иллюстрации, инфографика. Илл. 144.*

Для Хуань Шаня очень важны смелые попытки русского конструктивизма обновить формальный язык графического дизайна, обострить его выразительность. Хуань Шань воспринимает европейский авангард как комплексное явление и применяет по отношению к конструктивизму дадаистское понятие «антиискусства». Это его личное субъективное восприятие, на которое, он, естественно, имеет право. Но всё же он вкладывает в это слово, надо думать, другой смысл и ощущает, как и большинство китайских деятелей искусства и дизайна, позитивный, созидательный пафос конструктивизма, в отличие от дадаизма. Такой вывод можно сделать из текста его интервью.

Выделяет Хуань и «два типа абстрактной графики. С одной стороны, некоторые дизайнеры не придают им никакого особого символического

значения, сводя абстрактные формы к декоративной функции» и расценивая как живопись только ее фигуративные виды. «С другой стороны, в некоторых дизайнерских работах абстрактная графика имеет вполне определенное символическое значение, а композиционная структура, состоящая из множества графических комбинаций, усиливает мысль, которую автор хотел бы донести. И этот художественный энтузиазм и художественный дух конструктивизма, который смело исследует и “новаторствует” в художественных визуальных проявлениях, заслуживает изучения современными дизайнерами». Как и большинство китайских дизайнеров, Хуань отмечает синтез и союз большой идеи и формотворчества, предполагая подобный путь наиболее продуктивным для современного китайского дизайна.

Среди деятелей конструктивизма для Хуаня на первом месте поразивший его Л. Мохой-Надь (ил. 63, 64, 145, 146, 147). Формально он не принадлежит к российскому конструктивизму, но некоторые исследователи указывали на его близость к идеям и приемам А. М. Родченко. Поэтому многие моменты, выделенные китайским дизайнером, проецируются и русскую конструктивистскую школу. В его творчестве Хуань отмечает «сильно выраженные рациональные черты, строгое использование решетки и формы бескрайних линий, которые генерируют жизненную силу за счет асимметричной композиции». Хуань отмечает положительное влияние рационального начала на дизайн. Ведь «в визуальных коммуникациях форма играет решающую роль, напрямую определяя точность и эффективность передачи информации». Отметим также его интересную игру с масштабами, разнообразие и оригинальность макетных композиций с особыми визуальными эффектами, обусловленными способами исполнения. А его работа со светом и «телефонные картины» предвосхитили современную технику печатных панелей.

3.3.6. Национальный конкурс книжного дизайна как отражение актуальных трендов в печатной культуре

Конкурсы графического дизайна представляют собой объективный срез современной визуальной культуры, демонстрируя разнообразие тенденций. «Визуальное», будучи средством коммуникации, создается посредством знаков и символов, иллюстраций и типографики, с помощью которых осуществляется передача идей и/или сообщений. Эпоха конструктивизма заложила основы для современных дизайнерских подходов, как семантических, так и формальных. Конкурс книжного дизайна позволяет графическим дизайнерам использовать свои профессиональные навыки в области типографики, изобразительного искусства и верстки для воплощения своих творческих проектов, для достижения коммуникативных целей.

Здесь важны несколько моментов:

- ценность оригинального дизайна книги;
- забота об устойчивом развитии книжного дизайна в стране;
- продвижение национального духа в современных условиях, где сочетаются принципы и элементы традиционной культуры и модернизация.

В этом уроки русского конструктивизма и футуризма-будетлянства весьма актуальны для современного Китая. Мы думаем о том, как использовать визуальные методы и традиции, уходящие корнями в землю Китая, переосмыслить историю, перенять ее энергию, связать в единую цепь настоящее и будущее. Одновременно, впитав уроки конструктивизма, необходимо достигнуть высокой степени проникновения искусства в жизнь, когда дизайн проявляет свою способность изменить жизнь, в соответствии с идеей К. Маркса из «Тезисов о Л. Фейербахе» [53]. Тогда можно достигнуть настоящей сплоченности, пробудить сильные чувства единения народа.

Китайское государство придает большое значение развитию графического дизайна: это часть его политики практически на всем протяжении существования КНР. Историю развития графического дизайна в целом и мероприятий, посвященных ему, мы можем проследить с основания

Национальной выставки искусства книжного дизайна в 1959 году. Такая выставка проводится каждые пять лет.

Последняя, 10-я выставка книжного дизайна (2023 г.) имела следующие разделы: социальные науки; искусство; литература; наука и техника; образование; дети; национальности Китая; иллюстрации; информация; периодическая печать. Награды также имеют номинации: шедевры; награды за выдающиеся достижения; финалисты конкурса. Как национальное профессиональное мероприятие в области книжного дизайна, Национальная выставка искусства книжного дизайна проводится под руководством Китайской издательской ассоциации, при совместном спонсорстве Рабочего комитета по искусству книжного дизайна Китайской издательской ассоциации и Шанхайской библиотеки, а жюри состоит из организационного комитета Национальной выставки книжного дизайна и известных современных китайских дизайнеров. Этот вид книжного конкурса является наиболее авторитетной и влиятельной выставкой и премией в области искусства книги, а также одной из выставок с международным влиянием в области культуры и искусства, которая считается особым событием в издательской индустрии Китая.

На примере 10-й Национальной выставки искусства книжного дизайна можно проследить влияние русского авангарда и, в частности, конструктивизма на искусство книги. Рассмотрим прежде ключевые приемы конструктивистской полиграфии, чтобы впоследствии соотнести их с примерами оформления книг китайских дизайнеров.

Конструктивистский подход в дизайне книги

Конструктивизм в дизайне книги и периодики стремится к композиционной напряженности и одновременно подчеркивает необходимость ясности и лаконичности подачи информации. Художники тяготеют к асимметричным композициям со сложным визуальным ощущением баланса (архитектоникой).

Конструктивисты используют геометрические элементы как средства моделирования, для набора текста применяют шрифт гротеск. Все средства выразительности в дизайне книги и периодики подвергаются тщательному отбору: при разнообразии элементов, капризу и произволу нет места. Конструктивизм противопоставляет себя бессодержательности в искусстве, считая, что дизайн должен иметь четкую цель и объект служения. Эти концепции и методы дизайна сыграли решающую роль в сложении интернационального стиля, возникшего после Второй мировой войны, а также заложили прочный теоретический фундамент для современного рационального дизайна.

Владимир Кричевский [33] делит наследие графического конструктивизма на конструктивизм-1 и конструктивизм-2, определяя их отличие в работе со шрифтами. Конструктивизм-1 строится на вычерченных «палочных» шрифтах (ил. 6), конструктивизм-2 использует базу наборной кассы (ил. 29), работает с металлическими литерами, создавая из них подчас реалистические изображения. Неким водоразделом здесь может послужить публикация отдельных фрагментов из книги Я. Чихольда «Новая типографика» в конце 1920-х в журнале «Полиграфическое производство». Именно на базе этого материала эксперименты с наборной кассой, имевшие место и в первой половине 1920-х, стали более актуальными. При этом методы дизайна принципиально не меняются; дизайн макета сохраняет простоту и ясность, логику сопоставления горизонтальных и вертикальных частей; по-прежнему уделяется большое внимание функциональности, четкой передаче информации и концептуальной внятности.

В построении полосы и структуры печатного издания конструктивизм выступал за рациональность и уделял большое внимание формальным качествам макета, а применение шрифтов также было ориентировано на простоту и удобство чтения.

Эль Лисицкий, художник-универсал, сыграл немаловажную роль в сложении полиграфического дизайна, от супрематизма взяв идею работы с

белым пространством, а от конструктивизма – техничность и функциональность инструментария, необходимого для работы с информационным контентом в книге и журнале.

Своеобразным манифестом новых идей в искусстве и дизайне стал журнал «Вещь/Gegenstadt/Объект» (ил. 12, 13, 14), созданный для их распространения в разных странах. В творческом методе Лисицкого доминирует целесообразность, что ясно демонстрирует сам логотип журнала, собранный из отдельных брусков.

Лисицкий применяет простые геометрические формы, комбинирует их и организует на листе. В макете печатных изданий используется фотомонтаж, типомонтаж, шрифт гротеск (ил. 150, 151).

При этом художник часто преодолевает зависимость от классической схемы горизонтального и вертикального расположения текстов; эти приемы чередуются, пересекаются, перемежаются, благодаря чему текст приобретает иной эмоциональный характер, дает ощущение направленности и жизненной силы, акцентируются все его характеристики и функции. Макет отличается гибкой ритмикой и яркой эмоциональностью, не теряя при этом своей рациональной составляющей, внятности дизайн-концепции.

В 1925 году Лисицкий в соавторстве с Гансом Арпом издает в Берлине книгу «Kunstism» [118].

Книга, название которой можно перевести на русский язык как «”Измы” в искусстве» или «”Измы” искусства» (ил. 150, 151), представляет собой практически небольшой словарь по современному искусству с параллельным текстом на трех языках: немецкий, французский, английский.

В оформлении обложки и внутренних страниц книги хорошо прочитывается модульная сетка. Иллюстрации и текст расположены упорядоченно и регулярно, вертикальные ряды разделены на три колонки, которые демонстрируют подчеркнутую упорядоченность, четкий единообразный ритм. Такая структура текста не является произвольной. Она вытекает из самого существа материала.

Принципы дизайнерского подхода к композиции обложки и внутренних страниц едины. В таком виде конструктивизм прогрессирует в сторону интернационального стиля. Это также закономерно. Книга адресована западноевропейскому читателю. Ее материалы посвящены различным направлениям современного искусства. Здесь есть и фигуративное искусство (веризм, экспрессионизм), искусство, сильно преобразующее действительность (пуризм, дадаизм, кубизм) и разновидности нефигуративного, абстрактного искусства, включая неопластицизм, супрематизм, конструктивизм, симультанизм и так называемый абстрактивизм. Поэтому образ книги должен гармонировать с каждым из этих стилей, быть по возможности нейтральным, «не подыгрывая» одним темам в ущерб другим.

Этим же принципам д**о**лжно следовать и в наши дни, когда стилевой и географический разброс авторов, собранных под одной обложкой, несравненно больше, чем 100 лет назад.

Лисицкий выступал за простой и четкий дизайн макета, в котором основными визуальными элементами являются абстрактные геометрические формы, а шрифты не используют засечки. На ил. 149, 151, макет имеет простое распределение элементов по горизонтали и вертикали, лаконичные и четкие шрифты и скупо использованный цвет. Всё это усиливает выразительность сообщения, и эстетичность формы базируется на ритмике. Органичность, внутренняя логика этой композиции служит своеобразной иллюстрацией к афоризму на обложке: «…становиться или возникать означает всё, что движется само по себе, создавая форму, созданную его собственной силой» [118].

Титульный лист книги «”Измы” искусства» характеризуется чистотой и формальной строгостью композиции верстки. Видно, что расположение текста в книге соответствует законам восприятия, а вся страница разделена на три вертикальных колонки, с четким порядком, простым, ясным и легко

читаемым. Это соответствует строению текста на трех языках, как уже упоминалось ранее.

В этот же период, помимо Лисицкого, большую роль в истории дизайна макетов изданий сыграл и Родченко, также выдающийся мастер, создатель композиционных идей, актуальных уже более столетия. В ранние годы он занимался живописью, его манера рисования была рациональной и очень конструктивной. В 1921 году он перешел к производственному искусству, решительно отказался от чистой живописи и занялся дизайном, способным принести практическую пользу людям.

В области макетирования издания он работал с ограниченным (как и все конструктивисты) набором средств: «палочный» шрифт, фотомонтаж и модульная сетка на основе геометрических схем сформировали его кредо (ил. 5, 6, 16). Напоминая эти общеизвестные факты, автор хочет подчеркнуть, что, в соответствии с духом и требованиями эпохи, конструктивисты переносили в свои дизайнерские работы тот опыт, который они вынесли из чистого искусства. Мы уже упоминали, что Н.М. Тарабукин видел значимость работы художника в демонстрации принципов любого созидательного труда [см. 79]. Родченко и другие конструктивисты солидаризировались с ним и воплощали эти идеи на практике.

Главная стилевая особенность Родченко – виртуозное применение техники фотомонтажа. Он объединял визуальную информацию на одной странице посредством фотомонтажа (ил. 16, 17, 23). С началом 1930-х художники обратились к новой сфере деятельности – дизайну выставок и парадных изданий.

Анализ цветовых стилевых приемов в конструктивизме

Цветовая палитра конструктивистской полиграфии ограничена, что связано как со специфическими технологическими условиями печати, так и с идейно-философской, образно-художественной проблематикой русского авангарда в целом. Такая гамма воздействует более непосредственно на

восприятие и на эмоции зрителя. Обычно в конструктивизме используются такие цвета, как черный, белый, красный, желтый и синий.

Как и в других направлениях, цвет используется не только для изображения отдельных образов и полиэлементных сцен, но и для создания эмоциональной атмосферы. Конструктивизм в этом плане – только особый период. Многие общие положения применимы к этому направлению, но необходимо выявить специфику.

Как правило, сочетание цветов предполагает создание более сложных эмоций и смыслов, а символика отдельного цвета входит частью в целостное решение.

Например, черный цвет часто используется в авангардном искусстве для обозначения пространства и ощущения глубины, а белый символизирует свет и спокойствие. Разумеется, эти цвета являются базой в дизайне полиграфии. Конструктивизм добивается их предельной выразительности, чему способствует лаконичность и энергия простых форм без лишних декоративных деталей. Космогонический смысл этих цветов раскрывается в супрематических композициях Малевича и его учеников – Чашника и Суетина. Они оказали известное влияние на конструктивизм.

Красный цвет олицетворяет страсть и жизненную силу (кровь). Для русского революционного искусства этот цвет имеет особую значимость: это символ революции и советской государственности.

Желтый цвет ассоциируется с солнцем. Поэтому естественно, что он несет в себе ассоциации с такими словами и словосочетаниями как «свет разума», «просвещение», а во многих плакатах той эпохи присутствует изображение солнца.

Синий, который обычно трактуют как символ спокойствия и разума, играет меньшую роль в революционной символике. Его образы – «чистое небо», водные просторы и т.п.

Еще Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» задолго до революции писал о взаимосвязи образности геометрических форм и цвета.

Известно, что конструктивистам теория Кандинского казалась слишком субъективной. Но они задумывались о том, как во взаимодействии формы и цвета достичь визуального баланса и гармонии, чтобы пробудить сильные чувства у зрителя. Они стремились к упрощению элементов, избавляясь от ненужной декоративности. Конструктивисты создали свой минимализм в цвете, добиваясь максимально чистоты в выражении чувств.

Между конструктивистским и современным книжным дизайном есть сходство и существенные различия. Рассмотрим ряд примеров, отражающих глубинные параллели конструктивизма и современного китайского дизайна книги.

3.3.7. Работы, представленные на Национальной выставке искусства книжного дизайна, в их связи с конструктивизмом

«Шестьсот танских стихотворений, отобранных и одобренных Цзинь Шэнцянем» – работа дизайнера Бай Фэнцюня (ил. 160). Она удостоена премии «Самая красивая книга Китая». Книга представляет собой современную интерпретацию традиционных тем и схем. Эпоха Тан (618-907 гг.) была временем расцвета раннесредневекового Китая.

С точки зрения дизайн-концепции, Бай Фэнцюнь создает книгу как объект. По форме она напоминает традиционные коробки чая, и является не собственно книгой, а группой тонких брошюр в одной коробке. Таковы предпосылки образности дизайна книги. Поэтому с эстетической точки зрения он отказывается от вычурности и легковесности. Ритмика стихотворения выступает как прообраз основного ритма композиции дизайн-объекта. Набор отдельных упаковок ассоциируется с простыми рифмами.

Отметим здесь, что рифма в китайской поэзии появляется в период феодальной раздробленности, до эпохи Тан, не раньше конца V — начала VI вв. При этом «термины — рифма, слог, строка и др. — в китайском могут значить что-то принципиально иное по сравнению с привычным европейским прочтением» [1].

Поскольку китайский язык имеет тональную природу, его рифмы представляют собой менее единообразные созвучия, чем в европейской силлабо-тонике.

Дизайнер стремится передать интересное и простое ощущение фактуры. Он, вместе с автором книги, господином Цзинь Шэнканом, ожидает, что читатели смогут ощутить от книги не только «тонкий аромат», но и плотное, богатое и плодотворное художественное впечатление.

Для оформления книги использована бумага темного цвета, такая как финская легкая бумага «Belle» и бумага с водяными знаками, импортированная из Японии, с целью обеспечить читателям оптимальный комфорт для глаз. На внутренних страницах книги применена популярная двухцветная печать «Pantone», а экстерьер выполнен в более тяжелых и теплых «цветах земли». Для упаковки выбрана классическая деревянная коробка, а при этом все выбранные материалы стремятся быть легкими. Дизайн всего ансамбля элементов, от обложки книги до собственно поэтического сборника, исходит из понимания «связывания, сопряжения и приклеивания», как они воплотились в поэзии эпохи Тан, и стремится передать красоту ритма стихов Тан через простое деление строк.

Из концепции дизайна этой книги видно, что чистая красота, которую он хочет передать, и использование черно-белых цветов имеют известное сходство с традициями модернизма (конструктивизма). В то же время его типографский стиль имеет нечто общее с типографским стилем оформления книги Лисицкого «”Измы” в искусстве», следуя логике текста, выстроенного с великолепным чувством формы и композиции.

«Ритуал китайско-японской войны одного человека: рассказ о создании масштабной исторической картины Цзяву – 1894 г.». Дизайнером этой книги является Цзян Хайтао (ил. 161). Его концепция ясно читается уже по внешнему виду обложки: эта книга о творчестве и, в частности, о монументальной исторической тематической живописи. Вся книга выполнена в насыщенном черном цвете, перемежающемся с цветами

крови и огня, чтобы дать другую интерпретацию и истолкование картин, написанных маслом. Конгрев печати в верхней части обложки и серебряный блок цвета фона на корешке образно и масштабно вызывают ассоциацию с памятником, также конгрев (рельефный шрифт названия) – символ того, что эта печальная история неизгладима в памяти народа и навсегда останется в его сердце. Обрез с трех сторон обработан красной краской. Контраст черного и красного образно соответствует трагической теме книги. В ней большое место занимают иллюстрации деталей картин, а ритмика последовательно получаемых впечатлений подобна медленно развивающемуся документальному фильму. Формат книги таков, что, когда она лежит одна, ощущается ее толщина и объем, она приковывает к себе внимание как объект среды; поскольку она имеет мягкую обложку, когда ее читают, держат в руках, тактильный компонент входит процесс чтения.

Цветовая гамма обложки – черный, серебряный, красный – отсутствие декора, упрощенная форма делают дизайн этой книги современным и лаконичным. Это совпадает с идеями русского авангарда.

Книга «Шанхайская иллюстрация: архив. 100 лет иллюстративного искусства» Цзян Цин Гуна посвящена описанию истории иллюстративного искусства в Шанхае (ил. 162). События излагаются в хронологическом порядке. Намеренно помятая обложка навевает воспоминания о прошлом Шанхая. В ее композиции используются узнаваемые работы китайских художников, отражающие хронологию развития китайской иллюстрации.

Ключевой метод здесь – монтаж изображений, причем в качестве основы для монтажа используется типографическая конструкция (сетка иероглифов).

«Invalid Redemption» («Недействительное искупление») – книга, разработанная компанией «IPG Design». Ее содержание – резюме и организация первой одноименной выставки в рамках проекта поддержки молодых художников (ил. 163), организатор – музей Китайской академии

художеств. В книге поставлен вопрос об отношениях между произведением искусства и процессом осмотра. Название книги – «Invalid Redemption» – дизайнер пишет по всей поверхности обложки в виде кода, а сочетание цифр и букв английского алфавита делает всю книгу еще более оригинальной, что напоминает дизайн Родченко, который также использовал различные визуальные эффекты в композиции печатных изданий.

Каталог конкурса дизайна книги. В завершение обзора необходимо отметить дизайн самого каталога конкурса (ил. 154-159); он предельно функционален, по-конструктивистки брутален в своей открытой подаче информации. Конструкция может демонстрировать себя не только через макет издания, но и через «конструкцию информации», внятность и четкость ее подачи. Для разграничения номинаций конкурса, каждой из которых отведен раздел, используется своя буквенная идентификация. Шмуцтитулы выделены цветом (чередуются желтый и зеленый). Содержание предельно информативно и понятно как носителям языка, так и тем, кто пользуется латиницей. Названия разделов дублируются на английском и китайском языках, шрифт – гротеск.

Данный пример является доказательством актуальности принципов функциональности и целесообразности, ставших краеугольными камнями конструктивистской типографики и дизайна книги.

Появление конструктивизма и других «измов» в 1910-х годах оказало непосредственное влияние на формирование концепции современного интеллектуализированного дизайна. Оно сыграло важную роль в закладке теоретического фундамента в период расцвета современного искусства и дизайна. Конструктивисты были твердо убеждены, что дизайн (производственное искусство, художественное конструирование) должен иметь четкую цель, приносить реальную пользу обществу и ориентироваться на практичность. В процессе проектирования художники-конструкторы делают акцент на простоте и функциональности художественного выражения,

и именно эти факторы определяют любовь и стремление выполнять «социальный заказ».

Лисицкий и Родченко провели много практических исследований в области дизайна книжной верстки. Лисицкий читал лекции в разных странах, привносил в их среду свои взгляды на дизайн и привлек к себе широкое внимание. Его работа была одним из составляющих прочного теоретического фундамента для формирования интернационалистского графического стиля в будущем. Исследования Родченко в области фотографии и фотомонтажа обогатили приемы полиграфического дизайна. Прогресс в этой сфере осуществлялся в непрерывной интеграции и в инновациях, и стремление к упорядоченности и функциональности стало самой важной целью дизайна и самым распространенным стилем в западных странах в 1950-1960-х.

Сегодня дизайн книги развивается в направлении «диверсификации», синтезируя различные приемы для создания совершенно новой формы печатного искусства. Методы и формы дизайна уже не просто делятся на следование модульной сетке или свободной верстке; стили дизайна становятся все более разнообразными, а носители информации, нуждающиеся в дизайнерских решениях, – все более обильными. Зрелость мультимедийных технологий также позволяет верстке развиваться и больше не зависеть исключительно от технологий печати. Таковы, например, дизайн макета веб-сайта, дизайн интерфейса мобильного телефона, многомерный макет пространства и т.д. Тенденции современного дизайна – усиление роли информационных технологий. В цифровую эру в дизайне подход становится все более и более диверсифицированным, персонализированным. Дизайн больше не полагается на простые аналогии с живописью и графикой. Письмо, печатный текст может быть завершен независимо от оригинального материального носителя. Дизайнеры могут использовать электронный инструментарий, чтобы выразить свои творческие намерения более уникальным, инновационным и разумным способом. И теперь статус-кво мирового культурного взаимовлияния также позволяет делать дизайн-макет

мысленно, вне материальной формы. Глобальная визуальная коммуникация современного дизайна и искусства есть общественной, общеупотребительный язык. Лаконичный текст, графические символы возможно продуктивно использовать для содействия культурному обмену между всеми национальностями. Теперь дизайнеры должны сосредоточиться на рассмотрении и исследовании всего мирового богатства дизайна и искусства.

Для сегодняшних дизайнеров значение дизайна макета книги уже не похоже на XX век. Они размышляют, как внедрить технические инновации, как порвать с традициями и создать новые теории дизайна. Но, провозглашая разрыв с прошлым, они активно используют его достижения, что очень важно. Перед современным дизайном стоит вопрос: как объединить передовые технологии, искусство и мысль, полностью выразить дух времени, суть дизайна и внутренний мир дизайнера, а также сохранить уникальность и разнообразие современного визуального искусства.

Выводы по 3-й главе

1. Среди возможных путей и способов сочетания традиционных китайских культурных элементов с приемами современного графического дизайна наиболее продуктивны методы и приемы русского конструктивизма. Аналогичным путем идут многие современные дизайнеры из разных стран. Чтобы опыт приобщения Китая к российскому дизайну мог стать не только созерцательным, но и профессионально активным, необходимо было выработать понятийный аппарат, способный объяснить систему проектных ценностей «производственного» искусства, которые рифмуются с традиционными элементами китайской культуры с ее богатой семантикой, логоцентризмом и практикоориентированностью.

2. Для современного графического дизайна актуален визуально-формальный, а также общесемантический код конструктивизма, потому что именно он выработал основы для современных дизайнерских подходов и

ключевые стандарты профессии дизайнера. Конструктивизм оказал огромное влияние не только на традиционные области графического дизайна, но и сыграл важную роль в формировании концепции современного интеллектуализированного дизайна, и его следы заметны даже в программных интерфейсах мобильных телефонов. Строгость отбора методов визуальной коммуникации согласуется с метамодернистскими устремлениями, когда на смену тотальному эклектизму вновь приходит стремление к чистоте стиля.

3. После демонстративной антиидеологичности недавнего прошлого вновь во всем мире возрастают тенденции, когда художники и дизайнеры четко заявляют свою активную гражданскую позицию. Конструктивистский художественный метод как воплощение общественного служения идеям социального прогресса – такое сочетание особо важно для китайских дизайнеров. Они наиболее последовательны в этом вопросе. Для них важны не только и не столько эстетика и формальное совершенство, но воспитательная роль искусства и дизайна, их влияние на жизнь. Это согласуется со всей ситуацией в современном китайском обществе.

4. Элементы модернизма и конструктивизма весьма продуктивны для применения в выставочной деятельности. Предметное наполнение выставок, концептуальное и пространственно-проектное решение среды являются носителями методов и стилистики 1920-х гг. Их актуальность для современности преодолевает культурные различия и обнаруживает свою продуктивность внутри современной китайской культуры во всем ее многообразии.

5. Сегодня дизайн книги развивается в направлении «диверсификации», синтезируя различные приемы для создания совершенно новой формы печатного искусства. Глобальная визуальная коммуникация современного дизайна и искусства есть общественной, общеупотребительный язык.

Графический дизайн и в цифровой, и в печатной форме преодолевает границы государств. Он способен воспитывать эстетический вкус публики,

приобщая ее к знаковым образам и символам мировой художественной и проектной культуры, при сохранении национального своеобразия.

Заключение

Современный графический дизайн Китая и проектно-художественная культура в целом является выдающимся примером того, как переосмысляется опыт, художественно-проектная и общественная ценность советского конструктивизма. Для китайской культуры с ее уникальной холистичностью опыт конструктивизма тем более важен. Поэтому китайский графический дизайн как часть культуры и национальной государственной стратегии может вобрать в себя те особенности русского конструктивизма, которые не реализовались на Западе.

Рассмотрение современного коммуникативного дизайна Китая и других стран требует понимания социальных условий, в которых художественно-проектная культура существует и развивается.

Изменения, внесенные авангардом, происходили в определенной общественно-политической ситуации. Именно внутри нее конструктивизм, как и авангард в целом, подверг пересмотру категории «искусство», «произведение», «прекрасное», «стиль» и тем самым послужил их уточнению: приемы и подходы, выработанные в конструктивизме и родственных движениях, переосмысляются и сохраняют актуальность до сих пор. Это справедливо и для современного графического дизайна.

Со времен авангарда буржуазный эстетизм старого образца перестал работать. И, хотя революционизировать жизнь в целом авангарду не удалось, данный опыт существования произведения проектно-художественной культуры внутри общественной реальности актуален как никогда, хотя сейчас он работает в ней иначе, чем в первой четверти XX века. Практика служения идеологии, даже при «смене вех», полезна для современности, где «чистое искусство» потеснено арт-практиками и проектной культурой.

Но внедренность в социальную реальность парадоксально способствует решению и собственно художественных задач. Современный графический дизайн использует достижения авангарда в области формы, работы с

геометрией и цветом, со словом как компонентом изображения. Исторический параллелизм «Основных понятий истории искусства» Г. Вёльфлина и экспериментов Л. Татлина и К. Малевича, Э. Лисицкого и Ильязда – не простая историческая случайность и, тем более, не курьез. Этот параллелизм и есть раскрытие, по Бюргеру, «общего характера определенных общих категорий произведения искусства» [10, с.30].

Авангард может выступать как инструмент для анализа и реновации художественно-проектной культуры во всём мире, в том числе во внеевропейских странах. Для них он особенно актуален. Практически все пластические и графические коды русского конструктивизма воплощены в современном графическом дизайне Китая.

Данное направление исследования имеет разнообразные перспективы. Разработанные методы и приемы применимы при анализе других видов китайского дизайна; с определенными ограничениями и изменениями их можно использовать для работы с артефактами других стран и регионов.

В свою очередь, опыт рассмотрения внеевропейского дизайна помогает осмыслить многое в дизайне европейской традиции.

Холистичность внеевропейских культур, в особенности китайской, демонстрирует возможные пути восстановления целостности культуры. Таким образом могут реализоваться и развиваться важнейшие тенденции метамодернизма.

Общие выводы

1. В дизайне Китая и других стран внутри и за пределами европейской традиции вновь переосмысляется опыт русского конструктивизма и авангарда в целом. Конструктивизм сформировал фундамент современной ситуации в дизайне. Интеллектуализм и семиотичность, строгий отбор формально-эстетических приемов, лаконизм, стилевая и концептуальная определенность – всё это вписывается в парадигму метамодернизма и одновременно выявляет новые возможности и стимулы для развития современной художественно-проектной культуры.

2. Влияние русского конструктивизма на современный китайский и европейский дизайн – часть единого мирового процесса. При всей контрастности основ, проектно-художественные культуры разных стран обладают общим коммуникативным и эстетико-формальным метакодом. Свидетельство этого – релевантность терминологии и концепций Г. Вельфлина, А.Г. Габричевского, П. Бюргера для анализа тенденций и отдельных явлений в китайском графическом дизайне. Пути, методы и конкретные приемы, которыми синтезируются общемировые и национальные компоненты, можно охарактеризовать как проявление конфуцианского принципа гармонии.

3. Россию и Китай, при всех культурных различиях, объединяет ряд общих установок: это центральная роль слова в культуре, системообразующее значение общественно-идеологических компонент, стремление сочетать традиции и новаторство на своей национальной почве. Это способствует сближению данных культур и усиливает релевантность методов русского конструктивизма для современного китайского дизайна. А поскольку в авангарде формальные приемы становятся внестилевыми инструментами, они тем легче становятся инструментами идеологического, а также коммерческого воздействия.

3. Русский конструктивизм дает пример образец активного и плодотворного сосуществования идеологии и эстетики. Конструктивистский

опыт работы с идеологемами обнаруживает свою продуктивность для настоящего времени.

Внутри восточных культур с их холистичностью, органической связью всех форм общественной жизни продуктивно функционирует синтез художественных приемов из разных авангардных методов в сочетании с идеями социального прогресса и общественного служения в целом. Такое сочетание особо важно для китайских дизайнеров.

4. Опыт русского конструктивизма абсорбируется массовой культурой. Достижения и формы элитарного авангардного искусства мигрируют в массовую культуру в виде бытовых предметов, антуража фильмов и компьютерных игр. Но мультимедиа и другие формы современного дизайна эффективны как инструмент воспитания и успешно вписываются в нормы и традиции китайской культуры, интерпретируя их в современном духе.

5. Элементы модернизма и конструктивизма в дизайне вписываются в различные национальные традиции в их современном состоянии. Это справедливо для выставочной деятельности, для книжного дизайна и других форм печатного искусства, а также в цифровой сфере.

Глобальная визуальная коммуникация современного дизайна и искусства создала общественный, общеупотребительный язык, преодолевающий границы. Как и во многих областях деятельности, современный дизайн использует стратегию «диверсификации», расширяя круг методов, приемов, жанров, охватывая традиции разных национальных культур. Этим путем он воспитывает эстетический вкус аудитории, расширяет ее кругозор.

Хотя тенденции развития художественно-проектной культуры становятся глобальными, осмысление и освоение инонациональных традиций и перенесение их на новую почву обогащает культуру, дает новые стимулы для движения вперед и для развития национальных школ.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке

1. Азарова Наталия. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, язык [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://natalia-azarova.com/pdf/syst_class_verse.pdf (дата обращения: 17.03.2024).
2. Аккер Ван дер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма/ Ван де Р. Аккер. Пер. В.М. Липка. – М.: Рипол-классик, 2019. – 494 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С., 2007. – 392 с.
4. Аронов В.Р. Леонардо да Винчи: «Нон финито» в проектном мышлении // Проблемы дизайна. Сборник статей. М.: Союз дизайнеров России, 2003. – С.236-256. – Текст : непосредственный.
5. Арт Макао 2019: от китайской традиционной живописи до ангольского концептуализма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://magazeta.com/art-macao-2019 дата обращения: 30.11.2023).
6. Афонасенко Е.В. Этнопсихологические особенности китайцев // Современный Китай: социально-экономическое развитие, национальная политика, этнопсихология. – М.: КРАСАНД, 2013. – С.178-204.
7. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения: Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство XXI век, 2014. – 488с.
8. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.
9. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. – 304 с.
10. Бюргер П. Теория авангарда. – М.: V–A–C press, 2014. – 200 с.
11. Ван Шоучжи. История мирового графического дизайна [M]. Китайское молодежное издательство. 2002.9.

12. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: Мифрил, 1994. – 428 с.

13. Визуальная культура – визуальное мышление в дизайне. Методические материалы. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 87 с.

14. Вэй Сяо. Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин (1368 – 1644).Автореф. … канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М., 2019. – 26с.

15. Габричевский А. Г. Введение в морфологию искусства // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 83–166.

16. Габричевский А. Г. К вопросу о формальном методе// Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 17–24.

17. Габричевский А. Г. Мантенья // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 330–362.

18. Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864 с. – Текст : непосредственный.

19. Габричевский А.Г. Одежда и здание // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 402–429.

20. Габричевский А.Г. О современной живописи // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 310–313.

21. Габричевский А.Г. От орудия к монументу // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 486–494.

22. Габричевский А.Г. Теория и философия искусства // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 188–211.

23. Габричевский А.Г. Формальный метод // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 26–30.

24. Габричевский А.Г. Язык вещей // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 31–39.

25. Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII – первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. – СПб.: Аврора, 400 с. –

26. Глинтерник, Элеонора. Российская дизайн-графика в искусствоведческих исследованиях XIX–XXI веков // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Искусствоведение 13, no. 1 (2023). – С. 166–187. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.108 (дата обращения: 22.02.2023).

27. Данто А. Мир искусства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 64 с.

28. Девишвили Д.В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн: Автореф. … канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2004. – 24с.

29. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность. Монография. – М.: Академический проект, 2021. – 799 с.

30. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. / Пер. с нем. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.

31. Кобзев А. И. Научный статус востоковедения и судьба российской китаистики // Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – №6. – С. 77–104. DOI: 10.31857/S013128120017473-1.

32. Кожухова К.Е. «Стратегическая культура» в научном дискурсе Китая // Проблемы Дальнего Востока. – 2021 – №3. – С. 136 – 144. DOI: 10.31857/S013128120015295-5.

33. Кричевский. В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917-1937. М.: Самолет, 2002. – 271 с.

34. Кричевский В. Типографика в символах и образах. – Т.1.– М.: Slovo/Слово, 2000. – 144 с.

35. Кричевский В. Типографика в символах и образах. – Т. 2. – М.: Slovo/Слово, 2000. – 166 с.

36. Круглый стол «Китаеведение в современной России: проблемы и перспективы развития»// Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №1. – С. 7–39.

37. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. – М.: Грантъ, 2000. – 288 с.

37. Лаврентьев. Ракурсы Родченко: М. : Искусство, 1992. - 220 с.

38. Лаврентьева Е.А. Текст и контекст в графическом дизайне : актуальные проблемы и тенденции визуализации текста. – М. : МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2008. - 232 с.

39. Лаврентьева. Е.А. «Цветописная графика»: Фактура и цвет как аналоги текстовой информации в графическом дизайне настоящего и будущего // Логос: голос конструктивизма: каталог выставки. М.: Центр Зотов, 2023. – С. 64-77

40. Леонидов, А. И. Город Солнца // Иван Леонидов: Начало XX – начало XXI вв.: К 100– летию мастера: Материалы, воспоминания, исследования / сост. О.И. Адамов, Ю.П. Волчек, под общей ред. Н.Л. Павлова. – М.: АО «Московские учебники и Картолитография», 2002. – С. 36– 38.

41.Леонидов А.И. Иван Леонидов. Город Солнца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://atff.narod.ru/TEXT1.htm (дата обращения: 26.11.2023).

42.Ли Ин. О направляющей роли западного современного художественного движения на графический дизайн [J]. Дизайн и гуманитарные науки: P99-P100. [Электронный ресурс].

43. Линь Юйтан. Китайцы: моя страна, мой народ. / Пер. с кит. – М.: Вост. лит., 2010. – 355с.

44. Лузянин С. Г. Дальневосточное измерение российского поворота на Восток: Закроет ли Китай санкционные «бреши» России? //Азия и Африка сегодня. – 2022. – №6. – С.5 –14.

45. Лу Шаофу. Ван Чжэхао. Дизайн макета [M]. Шанхайское народное издательство изобразительного искусства. 2009.12.P5-P14. [Электронный ресурс].

46. Лю Синь Си. Советская ксилография 1920-1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века. Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – 175 с.

47. Лю Цзинцзин. Об использовании элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Art Technology,2017,30(01):309. [Электронный ресурс].

48. Лю Цзинша. Дизайн макета [M]. Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2010.11.P12-P26. [Электронный ресурс].

49. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. – М.: Прогресс-традиция, 2018. – 680 с. Ил.

50. Малявин В. В. Китайская цивилизация. – М.: ИПЦ Дизайн. Информация. Картография; Астрель, АСТ, 2001. – 632 с.

51. Малявин В. В. «Конфигурация силы» (ши) в культурной традиции Китая (на примере боевых искусств) // Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №4. – С. 144–159. DOI: 10.31857/S013128120021165-2.

52.Малявин В.В. «Поднебесная» или «Азия»? Об утопических установках современной политики в Дальневосточном регионе // Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – № 1. – С. 136-146. DOI: 10.31857/S013128120013886-5.

53.Маркс К. Тезисы о Л. Фейербахе //[Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fil.wikireading.ru/30261 (дата обращения: 27.12.2023).

54. Маслов А.А. Колокольца в пыли: странствия мага и интеллектуала. –М.: Алетейа, 2005. – 376с.

55. Маяковский В. В. Выволакивайте будущее// [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/21414/vyvolakivaite-budushee (дата обращения: 26.11.2023).

56. Маяковский В.В. Наш марш // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/20558/nash-marsh (дата обращения: 26.11.2023).

57. Маяковский В.В. «Я хочу быть понят…» //[Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://v-v-mayakovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000003/st068.shtml (дата обращения: 29.11.2023).

58. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. – М.: Искусство, 1968. – С. 207–229.

59. Милько М. М. Небоскребы в КНР: причины и цели ограничения их
строительства / М. М. Милько, Е.С. Юрченко// Азия и Африка сегодня. – 2021. – №5. – С. 20–27. DOI: 10.31857/S03215075001528-2.

60. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник,1983. – 375 с.

61. Неглинская М. А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. / Отв. ред. Ю.В. Любимов. – М.: Издательство «Спутник +», 2022. – 340 с.

62. Нин Бин. Исследование системы поддержки креативности для визуального метафорического дизайна плакатов в китайском стиле/ Нин Бин, Лю Фан, Лю Чжисюн, Ван Цзунфу// Графический журнал. 2023. Август. Т.44, №4. [Электронный ресурс].

63. Орешина А.Б. Динамические аспекты формы в современном книжном дизайне. Автореф. … канд. искусствоведения. - М., 2013. - 32 с.

64. Осьминина Е.А. Китай в восприятии Н.Ф. Федорова// Вестник Московского государственного лингвистического университета.

Гуманитарные науки. – 2023. – №1 (869). – С.148-154. DOI 10.52070/2542-2197_2023_1_869_148

65. Открытое китайское искусство. Каталог выставки. – СПб.: Славия, 2007.

66. Полякова Е.С. Развитие научной коммуникации в Китае//Азия и Африка сегодня. – 2022. – №4. – С.14-19.

67. Рен У. (66) Искусство писателя: Тао Юаньцин и формирование современного китайского дизайна (1900-1930) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.semanticscholar.org/paper/The-Writer's-Art%3A-Tao-Yuanqing-and-the-Formation-of-Ren/20863198e8a77c14996ed2972165809239230a95Код корпуса: 162560246

The Writer's Art: Tao Yuanqing and the Formation of Modern Chinese Design (1900-1930). Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dash.harvard.edu/handle/1/17465116?show=full Ren, Wei. 2015 (дата обращения: 28.01.2024).

68. Росси А. Научная автобиография. /Пер с ит. – Москва, Strelka-press, 2015. – 176 с.

69. Рочегова Н.А. Эскизы Города Солнца и рисунки из дневника И.И. Леонидова как формальное воплощение представлений мастера об идеальном мироустройстве/Н. А. Рочегова, Е. В. Барчугова //[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elima.ru/articles/?id=791 (дата обращения: 26.11.2023).

70. Самосюк К.И. Го Си. – Л., 1978.

71. Самохвалова В.И. Достоевский и Мисима (о метафизике красоты)//В.И. Самохвалова. Эстетические этюды. – М.: ИИнтеЛЛ, 2013. – С.365–397.

72. Серов С. И. Графика современного знака. – М.: Линия график, 2005. – 408 с.

73. Серов С.И. Стилевые процессы в современном графическом дизайне. 1960–1980-е гг. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике, 1990. – 15 с.

74. Сидоренко, В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дис. … доктора искусств. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 32 с.

75. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е. Завадской. – М.: В. Шевчук, 2001. – 512 с.

76. Сонноли Л.: Интервью с Леонардо Сонноли // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Шрифт. URL: https://typejournal.ru/articles/Interview-with-Leonardo-Sonnoli (дата обращения: 20.05.2023)

77. Сун Чжихао. От дискуссий о смысле «мирного подъема» до ценностных ориентиров современной внешней политики: некоторые взгляды из Китая// Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №3. – С. 56–71. DOI: 10.31857/S013128120020542-7. – Текст : непосредственный.

78. Сун Чжихао. «Рассказывать о Китае» // Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №5. – С. 22–33. DOI: 10.31857/S01312 81200 22592-2.

79. Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 71с.

80. Торчинов, Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. – СПб: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. – 480с.

81. Уемов, А. И. Вещи, свойства и отношения. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 184 с.

82. Уемов А.И. Системные аспекты философского знания. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www. Philosof.onu.edu.ua.uemov.pdf (дата обращения: 04.01.2021).

83. Франсуа Ж. Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту: опыт де-онтологии. / Пер. с фр. А.В. Шестаков. – М..: Ад Маргинем Пресс,2014. – 368 с.

84. Фрейверт Л.Б. О применимости понятий Г. Вёльфлина к китайскому искусству и дизайну // Вестник МГХПА. – 2020. – №1. – Ч.2. – С.315 – 329.

85. Фрейверт Л.Б. О специфике приемов абстракционизма в китайском искусстве и графическом дизайне// Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности. Том II. – Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021.– С. 46 – 52.

86. Фрейверт Л.Б. Проектность вне европейского индивидуализма: опыт комплексного взгляда на китайское искусство и дизайн// Вестник МГХПА. – 2019. – № 3. – Ч.1. – С.359 – 372.

87. Хань Линь Фэй. Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976-1996 годы. – Автореф. … канд. дис. 18.00.01 – архитектура. М., 1998. – 25 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/022/022.htm (дата обращения: 25.01.2024).

88. Хеллер Ст. Эволюция графических стилей: От викторианцев до хипстеров. – М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2021.

89. Хоу Сай. Применение элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Китайские и иностранные предприниматели, 2018(25):145. [Электронный ресурс].

90. Хуэй Бин. Исследование применения мультимедиа в преподавании университетских идеологических и политических курсов[J]. Shaanxi Education (Higher Education), 2019(08):11-12. [Электронный ресурс]

91. Черневич Е.В.Исследование языка графического дизайна. диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.06. – Москва:

Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, 1975. – Т. 1 – 175 с. ; Т. 2 – 94 ил.

92. Черневич Е.В. Язык графического дизайна: Материалы к методике художественного конструирования. – М.: ВНИИТЭ,1975. –137 с.

93. Чжан Байюнь, Цзиньшань. Исследование цветового искусства в дизайне книжного переплета [J]. Популярное искусство. Цвет, 2021(09):98-99. [Электронный ресурс].

94. Чжан Миди. В поисках подсказок о ВХУТЕМАСе в Китае. К вопросу о переводе аббревиатуры ВХУТЕМАС// Электронный журнал «Type» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.thetype.com/2022/06/23843/; http://zhangmidi.com/ (дата обращения: 22.06.2021).

95. Чжэн Вэй. Инновации идеологической и политической работы в колледжах и университетах в условиях мультимедийного видения[J]. China education technology equipment, 2018(08):89-90. [Электронный ресурс].

96. Ши Чэньсюй. Разные пути ведут к одной цели: китайская реклама и графический дизайн со времен открытости// Специальная программа: Дизайн+ Реклама. Китайский академический журнал. Электронное издательство. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cnki. net (дата обращения: 22.06.2021).

97. Шнейдерман Б. Пользовательские интерфейсы для средств поддержки творчества[C]// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: The 3rd Conference on Creativity & Cognition. New York: ACM, 1999: 15-22. (дата обращения: 22.06.2021).

98. Шэнь И. Конструктивизм и современный графический дизайн Китая. Пути интеграции наследия русского авангарда. //Литургия как синтез искусств. Знак-образ-символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды. Коллективная монография на основе

материалов международной научной конференции. - М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова. - с. 426-433

99. Шэнь И. Концепция П. Бюргера как инструмент анализа современного взгляда на конструктивизм// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. –№1. – Часть 2. – С.231–238.

100. Шэнь И, Лаврентьева Е.А. Визуальный язык русского конструктивизма и его принципы. Футуризм, супрематизм и конструктивизм: пластические параллели с китайским дизайном// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. – №1. – Часть 2. – С.216–230.

101. Шэнь И, Фрейверт Л.Б. О вещности и пространственности в современной проектной культуре: Китай и Европа// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2021. – №1. – Часть 2. – С.134–148.

102. Шэнь И. Применение китайской традиционной культуры и художественных элементов в современном графическом дизайне // Журнал: Оценка произведений искусства 2021(23) Стр: 71-72 Лист: 2

103. Шэнь И, Фрейверт Л.Б. Проектно-художественная культура Китая и актуальные вопросы китаеведения: по материалам научных журналов «Проблемы Дальнего Востока» и «Азия и Африка сегодня» за 2020–2022 гг.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2023. – №4. – Часть 3. – С.326–338.

104. Шэнь И, Фрейверт Л. Б. Релевантность терминологического аппарата А. Г. Габричевского для анализа китайского искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2023. – №3. – Часть 3. – С.273–281.

105. Шэнь И. Русский конструктивизм и элементы мировой практики визуального языка // Россия-Китай: диалог пластических искусств:

Международная научно-практическая конференция. МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова,2022. –С.492–494.

106. Шэнь И. Теоретическое осмысление русской авангардной культуры в и художественных элементов в современном Китае. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023. – № 2. Часть 2. – с. 285-300

107. Шэнь Чжэньхуэй. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй / перевод с китайского О.Л. Фитуни. — М.: ООО Международная издательская кампания «Шанс», 2020. — 319 с.

108. Эксперимент в дизайне : источники дизайнерских идей / сост. Александр Лаврентьев. - М. : Университетская книга, 2010. - 244 с.

109. Юй Дайхун. Китайская «культура гармонии» и русская соборность// Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – №5. – С. 149–157. DOI: 10.31857/S013128120016372-0.

Литература на иностранных языках

110. Bae S. S., Kwon O, H,, Chandrasegaran S,, et al. Spinneret: aiding creative ideation through non-obvious concept associations[C]//2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: ACM, 2020: 1-13. [Электронный ресурс].

111. Chan Go (China). China’s Belt and Road Initiative in the Chino-US strategic rivalry: Implications and the in US response// Азия и Африка сегодня. – 2022. – №10. – С.65–72. DOI: 10.31857/S032150750018982-2.

112. Chwast Seymour. The left-handed designer. Harry N. Abrams, Inc, NY. 1985.

113. Frich J., Mapping the landscape of creativity support tools in HCI[C]/ J. Frich, L.M, Vermeulen L. M., Rem C,, et al. // CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: acm, 2019: 1-18.

114. Hwang A. H. C. Too late to be creative? AI-empowered tools in creative processes[C]//2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York. : ACM, 2022: 1-9 . [Электронный ресурс].

115. Jia A. Использование элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Популярная литература и искусство, 2016(23):99. [Электронный ресурс].

116. Kang Y. W., Sun Z. D., Wang S. T., et al. MetaMap: support visual metaphor ideation through multi-dimensional example-based exploration[C]//2021 CHI Конференция по человеческим факторам в вычислительных системах. Нью-Йорк: ACM, 2021: 1-15. [Электронный ресурс].

117. Lin Li-Chen. The notion of time and position in the Book of change and their development// Time and space in Chinese culture. Koeln: E.J. Brill, 1995.

118. Lissitzky El. Die Kunstismen. / El Lissitzky, Hans Arp. Цюрих, Мюнхен и Лейпциг: Eugen Rentsch Verlag, 1925/ 4º. XI, 48 с., 76 ил.

119. Meggs Ph. B. A History of Graphic Design. John Wiley&Sons, Inc. 3rd edition. 1998.

120. Minick Sc. Chinese Graphic Design in the Twentieth Century./ Scott Minick, Jiao Ping// Thames & Hudson. 1992.

121. Ouyang Jinyan, Gao Xuanhan, Zhang Shutao, et al. Модель взаимосвязи между рисунками штрихов и эмоциональными образами в китайских иероглифах[J]. Journal of Graphics, 2022, 43(2): 348-355. [Электронный ресурс].

122. Rasmussen M. K., Troiano G. M., Petersen M. G., et al.

Эскизирование интерфейсов, меняющих форму: изучение словарного запаса, использования метафор и возможностей[C]//2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: acm, 2016: 2740-2751. [Электронный ресурс].

123. Song Yi Yi. Исследование применения элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Imago Cultural Creation, 2020(46):83-84. [Электронный ресурс].

124. Sun Z. D., Wang S. T., Liu C. Z., et al. Metaphoraction: support

Дизайн взаимодействия на основе жестов с метафорическими значениями[J]. ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 2022, 29(5): 1-33. [Электронный ресурс].

125. Wang Tao. Анализ проблем и инновационных стратегий в мультимедийном преподавании класса «Гражданство и политика» в колледжах и университетах[J]. Information Record Material, 2017, 18(08):158-159. [Электронный ресурс].

126. Wang Xiuhuan. Обсуждение эффективного использования мультимедийных средств в университетском преподавании Гражданской и политической теории[J]. China Journal of Multimedia and Network Teaching (Lenten Edition), 2019(11):183-184. [Электронный ресурс].

127. Wang X, Zhan Y, Xia Wei. Применение элементов традиционной китайской культуры в современном графическом дизайне[J]. Hunan Packaging, 2019,34(03):102-105. [Электронный ресурс].

128. What about art? Contemporary art from China. Edited by Cai Guo Qiang, 2016. Guangxi Normal University Press, 2016.

129. Winckler L. Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. – Suhrkamp, 1973.

130. Wozencroft. Jon The Graphic Language of Neville Brody. Text and captions by Thames & Hudson. 1988.

131. Zhang Wei. Эффективное использование мультимедийных средств в университетском преподавании Гражданской и политической теории[J]. China Education Technology Equipment, 2018(10):110-111+114. [Электронный ресурс].

132. Zhou Yan. Исследование проблем и инновационных стратегий мультимедийного обучения в университетском классе "Гражданство и политика"[J]. Shaanxi Education (Higher Education), 2016(07):48-49. [Электронный ресурс].

Литература на китайском языке

133. Fan Wei Фань В. Анализ китайского традиционного стиля дизайна киноплаката - на примере «золотого века» Хуан Хай[J]. Дизайн, 2019, 32(1): 50-52 (на китайском языке). [Электронный ресурс].

134. Shan I. Применение традиционных китайских культурных художественных элементов в современном графическом дизайне

Журнал: Оценка произведений искусства 2021(23) Стр: 71-72 Лист:2

Издательство: Шэньсийская издательская корпорация

《中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的应用》期刊：艺术品鉴 2021(23) 页码：71-72 页数：2

出版社：陕西出版集团

来源数据库：精品文艺

«多媒体技术在大学思政课程中的应用» 期刊：教育科学»

135. Shan I. Применение мультимедийных технологий в обучении университетской идейно-политической программы

Журнал: Педагогика

Источник: Китайская база данных научно-технических журналов (издание с цитированием) Педагогика 2021(07)

Стр: 98-99 Лист: 2

Издательство: компания Chongqing Weipu Information Co., Ltd.

出处：《中文科技期刊数据库（引文版）教育科学》 2021（07）页码：98-99 页数：2

出版社：重庆维普资讯有限公司出版

136. Tang Yufeng. Сравнительное исследование дизайна современного китайского и японского плакатов[D]. Хайкоу: Хайнаньский университет, 2021 (на китайском языке). [Электронный ресурс].

137.Wang Weiwei, Song Zhenzhen, Li Pei. Фактор дизайна сходных изображений в культурной и творческой графике: топологически реконструируемый подход[J]. Journal of Graphics, 2020, 41(6): 1024-1030. (на китайском языке). [Электронный ресурс].

138. Yu Conggang, Ji Tie. Метод проектирования прототипа продукта на основе семантической иерархической структуры связей [J]. Machine Design, 2019, 36(11): 139-144. [Электронный ресурс].

139. Zhou Chuyi, Chai Chunlei, Liao Jing. Исследование системы поддержки персонального творчества для содействия креативному дизайну[J]. Packaging Engineering, 2022, 43(2): 251-260 (на китайском языке). [Электронный ресурс].

140. Zhu Yue. Исследование применения элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Популярная литература и искусство, 2018(19):90. [3] [Электронный ресурс].

https://en.caa.edu.cn/events/the-2024-1st-digital-art-china-exhibition-held-at-the-art-museum-of-caa

Время обращения: 22.06.2021.

Интернет-источники

141. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://antidesignfestival.wordpress.com/about/ (дата обращения: 25.06.2021).

142. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blog.romashin-design.com/leonardo-sonnoli.html (дата обращения: 24.06.2021).

143. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/022/022.htm (дата обращения: 24.06.2021).

144. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dash.harvard.edu/handle/1/17465116?show=full (дата обращения: 27.06.2021).

145. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.caa.edu.cn/events/the-2024-1st-digital-art-china-exhibition-held-at-the-art-museum-of-caa (дата обращения: 24.06.2021).

146. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://scepsis.net/library/id_3740.html (Ли Шаобо, Колледж изящных искусств Хунаньского педагогического университета. «Конструктивизм в Китае – на примере дизайна обложек во времена Китайской Республики». Статья в журнале «Украшение» 2019 г.) (дата обращения: 28.06.2021).

147. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://typejournal.ru/articles/Tagir-Safayev (дата обращения: 29.06.2021).

148. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0927/c404063-30315490.html (дата обращения: 25.06.2021).

149. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.izhsh.com.cn/history/4/2_1364.html (дата обращения: 28.06.2021).

Дополнительный список литературы, известной в Китае co151

150： русский цветной прядильный : автор : Юань Юань Юань Юань периодические издания : народное искусство 2020.02

151: символическая семантическая перспектива под жилищно - декоративно - художественное исследование - пример традиционного жилого

здания России : автор : Ви сердце ли Сеул периодические издания : хэнанский институт городского строительства 2020.02

152 : О декоративном искусстве российской живописи : автор : Чэнь Хун Ян И Хуа периодические издания : Шаньси архив 2017.05

153 : О средневековых украшениях России : автор : Су Дон периодические издания : русский язык учёба 2013.05

154 : Метро Москвы пространство декоративное искусство : автор : Дун Юйсян сяшань бао ин хуа периодические издания : украшение китайской архитектуры 2011.01

155 : российско - китайское декоративное искусство идея сравнение : автор : Ду Дань периодические издания : художественная экспертиза 2020.09

156 : поп - искусство применение планового проектирования : автор : феникс ван роши периодические издания : художественно - просветительное исследование 2021.04

157 : влияние и развитие плана в современном обществе : автор : Дун ли периодические издания : художник 2021.04

158 : Говоря о применении традиционного искусства в проектировании современной плоскости : автор : Юй сяо периодические издания : массовая литература 2020.02

159 : графический и творческий анализ в современном художественном дизайне : автор : Мэй Кван периодические издания : мода завтрашнего дня 2020.01

160 : построение элементов визуальной эстетики в плоскости : автор : лю вэй периодические издания : художественная перспектива 2021.01

Приложение 1

Таблица основных китайских документов-источников по конструктивизму

Название документа	Автор, переводчик	Дата публикации, организация)	Основные сведения
«Современное художественное мышление»	Хуан Чаньхуа	Первое издание 1922 г., третье издание 1927 г., коммерческое издательство	В книге говорится о современном русском искусстве. Описывается композиция Кандинского с позиций его значения для искусства живописи и графики. Говорится о важных завоеваниях России в области художественного развития.
«Разговор об искусстве»	Издание подготовлено Восточным журналом	Первое издание 1923 г., коммерческое издательство	В этой книге собраны статьи в переводе Мацуямы; более подробно описываются три периода развития русского конструктивистского искусства и дизайна под руководством Татлина и других: доминирование,

			критика, постепенное замалчивание и т. д.
«Социальные основы искусства»	Автор: Луначарский, перевод Сюэфэн	Первое издание 1925 г., второе издание 1930 г., Книжный магазин Шуймо.	Часть книги посвящена конструктивизму, его идеям. Автор критикует его с позиций пролетарской культуры.
«История западного искусства»	Автор Фэн Цзыкай	Первое издание 1928 г., книжный магазин Каймин.	В книге представлен Татлин, его макет памятника III Интернационалу и другие конструктивисты. Конструктивизм охарактеризован как революционное движение, направленное к цели революционного же переустройства мира. Помещена абстрактная картина Кандинского как образец радикальных изменений в живописи и работы других художников.
«Введение в искусство»	[Россия] Автор Лунакарский,	Первое издание 1929 г.,	Автор книги пишет о создании СССР, о советской литературе, искусстве, о

	перевод Лу Синь	книжный магазин Дацзян.	разных идеологиях в литературно-художественном творчестве, о взаимоотношениях рабочих и крестьян, о других слоях народных масс, о тесной связи культуры с реальной жизнью, со строительством социализма, о творческих принципах реализма. Автор критикует современную живопись, которая ограничивается «украшением»; она, как и художественное конструирование (дизайн), не приспособлена к реальным потребностям общественной жизни.
«Обзор нового искусства в Советской России»	[Япония] Автор Кэйжи Одзе, перевод Лэй Тунцюня	1930 г., Книжный магазин «Новая Вселенная».	В книге охарактеризована Россия революционной эпохи: литература, развитие искусства, идеи, персоналии, образы и произведения. Обсуждается концепция Татлина, его башни III Интернационала.

			Проект, его модель, способ презентации получили высокую оценку.
«Социология искусства»	[Россия] Автор Владимир Фриче, перевод Ху Цююань	Первое издание 1931 г., второе издание 22 г. Китайской Республики, издательство «Китай Гогуан»	В книге критиковалось русское конструктивистское искусство как «всего лишь этап в процессе смерти старой живописи, скульптуры и искусства». Критикуют конструктивистов типичные техники, архитекторы, слесари и плотники. «Неизбежным результатом конструктивизма будет уничтожение художников со старыми смыслами» и так далее.

Приложение 2

Круглый стол «ВХУТЕМАС и авангард в зеркале современности. Социальные и философские аспекты искусства 1920-х», РГХПУ им. С.Г.Строганова, 11 сентября 2023 г. Список обсуждаемых вопросов и имена участников

Участники круглого стола:

А.Н.Лаврентьев, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе

А.А.Чернихов, архитектор, основатель Международного фонда Якова Чернихова

Зои Чжан, директор музея дизайна Академия Ханчжоу (Zhang Chunyan (Hangzhou, China) is the Assistant Director of China Design Museum (CDM) at China Academy of Art (CAA))

М.Т.Майстровская, доктор искусствоведения, профессор

М.М.Зиновеева, директор музея РГХПУ им. С.Г.Строганова кандидат искусствоведения

А.В.Трощинская, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г.Строганова доктор искусствоведения

Е.Н.Рымшина, куратор отдела графики ГТГ

О.В.Муромцева, кандидат исторических наук, доцент

Е.А.Лаврентьева, кандидат искусствоведения, доцент

Зои Чжан, директор музея дизайна Академия Ханчжоу (Zhang Chunyan (Hangzhou, China) is the Assistant Director of China Design Museum (CDM) at China Academy of Art (CAA))

Вопросы для обсуждения:

1. Историческое возникновение программы авангарда в искусстве

Истоки авангарда можно увидеть в искусстве 19 века и он достиг пика в 1920-е годы в советской России, в коммунистический период. Он соединял два типа обществ и два разных социальных проекта. Как это связано с

духовной традицией Православия и как это связано с идеями строительства коммунистического общества?

2. Авангард зарождается как раз в период трансформации Православного христианства к коммунизму. Полное название ВХУТЕМАСа – Высшие художественно-технические мастерские, что подчеркивает интеграцию науки и искусства. Космизм – это научное представление, родившееся за пределами религиозного сознания. Есть ли связь между ВХУТЕМАСом и идеями космизма. Помогала ли эта связь приятию коммунистических идей в обществе? Что поддерживало авангард в ранний период советского государства? Каковы взаимоотношения между авангардом и остальным обществом?

3. Как представители авангарда, Леонидов и Малевич представляли себе некое абстрактное общество, которое не зависит от земной поверхности и приобретает космический масштаб благодаря художественным моделям, концепциям, художественному миростроительству. Каковы источники этих идей? И почему Вы так считаете, на чем основаны Ваши рассуждения?

4. В традиционной китайской философии преобладает трактовка мира как «единства человека и природы, совместное творение, рост всех вещей и гармония мира». В современный период она переросла в «совместное строительство всего мира в ситуации мирного существования, всеобщей (универсальной) безопасности, общего благосостояния, открытости и инклюзии, чистоты и красоты». В чем общее и различие между «общими задачами» («общим делом») философа-космиста Федорова и «видением мира» Китая, в котором подчеркивается «гармония». Повлияла ли на него китайская философия?

5. ВХУТЕМАС в свое время располагал весьма ограниченными ресурсами в обществе. В сравнении с Баухаузом в Германии в тот же период – его индустриальная эффективность была очень ограничена. Вдобавок к внешним ограничениям и недостатку продуктов, многие студенты ВХУТЕМАСа не имели предшествующей подготовки в искусстве, их родители вообще могли быть необразованными. Иными словами, у них был недостаток образования. Однако, поступив во ВХУТЕМАС, они продемонстрировали взрыв творческих способностей. В чем могут быть причины возникновения этой творческой энергии и подобных результатов?

6. Супрематизм воплощает в себе множество чистых геометрических форм (круги, треугольники, квадраты и т.д.). Откуда пришла эта идея? Было ли это результатом влияния западных идей или отражением принципа Дао? Все они в той или иной степени постигают абстрактную природу Вселенной в какой-либо форме, но насколько различались их концепции мироустройства? Существуют ли сегодня аналогичные концепции, дискурс по поводу чистой формы?

7. Идея превосходства заложена в исследовании законов Вселенной, что можно отнести к неутилитарным, непрагматическим рассуждениям. В сравнении с этим конструктивизм уделяет больше внимания производству объектов искусства, своего рода социальной функции искусства. В общих чертах, оппозиция Сталина авангарду и возвращение классицизма были направлены на то, чтобы искусство служило политике. Следовательно, в сравнении с супрематизмом, являются ли конструктивистский и сталинский проекты утилитарным использованием искусства? Можно ли поговорить на эту тему, опираясь на примеры классических видов искусства и исторических эпох?

8. Современность (модернизм) стала сегодня горячей темой вследствие своей глобальности. Можно сказать, что в 1920-е году в глобальном смысле сложились две противоположных тенденции: одна интернациональный стиль, представленный модернизмом и вторая – национальное движение, представленное реализмом. Однако, эта точка зрения не объясняет возникновение авангарда. Многие идеи авангарда возникли из повторного открытия национальных культур Средневековья и включения народных традиций в более поздние творения (например, авангардный дизайне одежды).

9. Можно ли выдвинуть новую гипотезу о том, что распространение модернизма достигнутое благодаря власти и колонизации – не является истинно интернациональным, но ближе к шовинизму (например, Асмара в Африке или Тель-авив в Палестине). Истинный интернационализм основан на общих человеческих ценностях, уважении местных традиций, уважении страны и нацелен на общее развитие. Можно ли согласиться с такой трактовкой?

10. Понятие авангарда было введено последующими поколениями, оно наполнено разнообразными идеями. Как различные идеи уживались во ВХУТЕМАСе и конкурировали друг с другом? Является ли это соперничество ключом к пониманию истоков креативности во ВХУТЕМАСе?

11. Футурология

Каково взаимоотношение понятий «космизм» и «футурология»? Как развивалась концепция «будущего». Нам кажется, что во взаимоотношениях между «футурологией» и «научной фантастикой» «футурология» обычно трактуется как прогноз на основе науки, в то время как «научная фантастика» является образом, созданном социальной политикой на основе развития

технологий. Можно ли считать эти понятия сторонами одной и той же медали?

12. Современные проекты «дизайна будущего» и проекты ВХУТЕМАСа своего времени (например здание Наркомфина) не являются научными предсказаниями или фантастикой, но решением экспериментальных задач перед лицом будущего. Как можно понять взаимоотношения между дизайном как социальным проектом и «футурологией»? В чем общее и различие между современным дизайном будущего и социальным планированием конструктивизма?

13. Теоретически, от Интернета до Chatgpt создается социальное сообщество для обмена знаниями. Может ли такая идея найти свой прототип в развитии авангарда, космизма и т.д.? Чем это отличается от нынешнего? Не слишком ли они все оптимистичны?

14. Как авангардисты, представленные ВХУТЕМАСОМ, относятся к понятиям «порядок» и «свобода»? Есть ли какие-либо несоответствия в их установках на разных уровнях, таких как творческая практика, социальная практика и политический выбор? (В созидании можно предпочесть свободу порядку, но при политическом выборе можно предпочесть порядок свободе.)

15. В Китае «техническая эстетика», впервые предложенная Цянь Сюэсэнем, – это применение эстетики в технической области, понимаемое как "техническая эстетика". Чем отличается эта концепция в Советском Союзе? Почему «техническая эстетика», а не «эстетическая технология»? Представляет ли это только «индустриальную эстетику»?

16. Как «техническая эстетика» выходит за рамки «производственного искусства» периода авангарда? В каких аспектах

«производственное искусство» превосходит «техническую эстетику»? В чем сходство и различия между этими двумя понятиями?

17. Некоторые считают, что ВХУТЕМАС основан на социалистической/коммунистической идеологии. Идеология – это всего лишь этап в истории человечества, в то время как искусство и культура имеют свои собственные независимые правила развития и жизненные циклы. Несмотря на то, что Советского Союза больше не существует, идеи и творения ВХУТЕМАСа по-прежнему очень привлекательны для современной молодежи, поэтому мы собрались здесь сегодня, чтобы «Искать ВХУТЕМАС». Есть ли у ВХУТЕМАСа ценность помимо идеологии?

俄罗斯联邦科学和高等教育部

联邦国家预算内高等教育机构

"以 S.G. 斯特罗加诺夫命名的俄罗斯国立工艺美术大学"

沈一

论俄罗斯构成主义遗产对现代平面设计理念与实践的影响（以中国为例）

专业 5.10.3 艺术形式

(技术美学与设计）

学位论文

艺术史候选人

第一卷

科学导师：

艺术史候选人

传播设计系副教授

拉夫连季耶娃-叶卡捷琳娜-亚历山德罗夫娜

莫斯科

2025

目 录

导 言 241

第 1 章 俄罗斯构成主义：其语言和方法对现代平面设计的意义（俄罗斯构成主义的元符号和元图像） 249

1.1 20 世纪 30 年代及当前中国对俄罗斯革命后文化的认识问题 249

1.2 构成主义作为一种普遍的设计概念：当前的艺术思想、图形设计、社会意识形态方面问题 252

1.2.1 概述（基于 Peter Burger 的概念） 253

1.3 语言的形成。确定已成为世界平面设计实践要素的构成主义原则：俄罗斯和中国设计的相似之处 258

1.3.1 文字的作用：衔接和强调；标语文字 258

1.3.2 创造新的艺术语言 260

1.3.3 俄罗斯和西欧前卫设计中的语言表述：至上主义、未来主义、构成主义（俄罗斯以外的设计及其与中国设计的相似之处） 264

1.3.4 根据图形设计组成结构-罗德琴科（对角线、野蛮、建筑学） 267

1.3.5 处理抽象形式 271

1.3.6 颜色使用 272

1.4 第 1 章的结论 276

第 2 章 当代中国的总体文化背景：构成主义传统的作用和地位 278

2.1 在“东西方”问题的背景下理解俄罗斯先锋文化的理论思考：宇宙主义和整体主义 278

2.2 中国的设计艺术文化与研究问题：基于 2020-2022 年科学期刊材料《远东问题》和《今日亚非》 290

2.3 多媒体技术在现代大学社会政治学科课程中的应用和构成主义传统 296

2.3.1 分析多媒体技术的需求（在大学的公共课和政治学课程中应用） 296

2.3.2 多媒体技术的负面作用（在大学公共课程中） 298

2.3.3 分析在大学公共教育课程中应用多媒体技术的策略（通过多媒体培养学生的价值观） 298

2.3.4 创造适当的多媒体环境（学习过程） 299

2.3.5 增强公共教育教学的互动性（多媒体） 299

2.3.6 将多媒体学习与其他学习工具相结合 300
2.4 第 2 章的结论 300
第 3 章 当代视觉传统文化中的反思与融合 302
3.1 中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的应用 302
3.1.1 中国传统文化艺术元素在现代平面设计中应用的必要性综述 302
3.1.2 分析中国传统文化艺术元素在当代平面设计中的应用现状 303
3.1.3 传统书画元素的应用 304
3.2 展览和策展活动框架内的现代主义和构成主义：以 20 年代视觉文化传播和推广形式之一的展览的设计、建筑主题内容为例 305
3.3 通过西方和中国现代平面设计重新思考构成主义的视觉代码 314
3.3.1 “新浪潮” 314
3.3.2 二十一世纪初构成主义遗产背景下的主要传播方式：字体与排版、广告与平面设计 322
3.3.3 中国平面设计与构成主义 327
3.3.4 具有影响力的中国平面设计师 329
3.3.5 当代中国的广告和平面设计：构成主义的含义 334
3.3.6 反映当前印刷文化趋势的全国图书设计大赛 339
3.3.7 参加全国书籍设计艺术展的作品与构成主义的关系 343
3.4 第 3 章的结论 346
结 论 347
一般性结论 348
参考文献 349
附录 1 主要中文资料文件表 362
附件 2 366

导 言

本专题的现实意义。平面设计乃至整个艺术和设计文化的现状是由其从后现代主义阶段退出到后后现代主义或元现代主义阶段所决定的。“元现代主义 ”一词相对较新。它首次出现在提莫休斯·佛牟伦(Timotheus Vermeulen)和罗宾·凡·登·埃克(Robin van den Akker)于 2010 年出版的《元现代主义笔记》一书中。R. van der Akker 的类似文章 “元现代主义”。后现代主义之后的历史性、情感与深度[2]。“元现代主义 ”一词被用来定义当代文化的性质，以区分后现代主义的语录实践和当代艺术陈述的多元化。这个词正是用来指代意义和形象的两极性，它们在性质上截然相反，但往往在一个项目中结合在一起。元现代主义是对立面之间的摇摆，以及它们在创作过程中的同时性。钟摆在讽刺与真诚、构成与解构、严格秩序与自由发挥之间摆动。

因此，确定当代平面设计的具体特征是一项相对困难的任务，因为在当代平面设计中，多种艺术语言同时并存，而且每一种艺术语言今天都确认了自己存在的权利。在众多“图形方案”的形象表现力既定原则中，本研究选择了构成主义遗产及其在现代平面设计中的追忆和转变。

构成主义是设计行业的根基；它不仅是一种强大的艺术和设计方案，也是设计行业标准形成的独特范例。构成主义为平面设计师的工作提供了一种全新的方法，其成就体现在对便捷性、功能性和所传达信息的清晰度的依赖上。它创造了一种新的审美观和可识别的印刷风格；如简约的、粗暴的、视觉的敏锐等。海报、封面或印刷条（模块网格）的内部设计也是由风格指像决定的。对于现代平面设计师来说，构成主义既是一种视觉系统（图形代码），也是一种组织视觉材料的方法，它建立在与设计任务的功能关系之上，因而极具吸引力。

“任何平面设计的作品主要都是为了解决特定的沟通问题，因此，在平面设计师的活动中，其沟通方面是最重要的。将给定的信息（广义上的）转化为图形符号和图像，从而设计视觉传达手段，设计师充当视觉传达者”[92，第 2 页] 。在本研究考虑的“同化”问题和下一个时代的平面设计师对构成主义遗产的看法的背景下，包括那些因其民族不同而保有不同心态的平面设计师，E.V. Chernevich 提出的平面设计中视觉化意义的主要方式可以得到发挥与扩展。切尔内维奇根据符号学的概念：同义、隐喻、转喻、扩展、收缩和反义；建立了视觉的文本之类型学。艺术风格本身，如果作为一个独立的语言系统（使用 M.Lotman 的术语是“符号圈”），也可以作为一种交流方式，不仅表明其“一般”的历史特征，也表明下一个时代产生的意义及其社会文化特性。过去的设计

风格可以看做现在所生产的信息外壳。这是一种丰富的“包装”，其中包装语言不可避免地会影响包装的语义。

值得注意的是，在二十世纪下半叶和本世纪初，人们对构成主义这一图形和设计体系的兴趣一再显现。每一代设计师都会根据自己的民族心理，从构成主义方案中选择最贴近自己的东西。例如：瑞士学派—图形语言的轻率和坦率，英国的“新浪潮”—其革命性的内涵、反叛和野蛮的字体以及摄影蒙太奇的特征。对于俄罗斯平面设计流派来说，构成主义作为一个国家的设计代表和开放式构图结构的典范是非常重要的，设计师们在书籍、海报和形象设计中积极发展构成主义，正是其设计的清晰性和易懂性以及设计的坦率性体现。

对构成主义原则技术实现和重新思考正在成为我们时代的一个设计特征趋势。回归构成主义是许多文化领域的特征，其中甚至主要包括平面设计。

此外，全球化和反全球化趋势的叠加是现代性的特征，使我们至少可以从一个角度或在个别情况下谈论这些倾向的综合或融合。　不仅是构成主义，其他前卫运动的经验也已成为全世界平面设计师文化辞典的一部分。这一点可以从中国平面设计的例子中清楚地看到，中国平面设计有自己的民族特色，但同时也是全球进程的一部分。

该主题的科学发展程度。有许多作品专门研究艺术和设计中的构成主义与前卫艺术的不同方面。对一些继承了俄罗斯构成主义和前卫艺术原则技巧的当代作家的作品进行了描述和研究。中国、欧洲、俄罗斯和美国学者分别撰写主要研究报告用来介绍中国当代艺术，其中设计部分发挥了重要作用。

这里有许多作品已成为经典。汗·马戈梅多夫的相关作品涉及作为设计与设计文化之间的前卫平面设计的问题。首先这些之间是一般的形式存在、意识形态的存在。除某些细微差别外，这些规定适用于中国当代平面设计中对俄罗斯先锋派的理解。

实验性、科学性的设计方法起源于俄罗斯前卫艺术的深处。拉夫连季耶夫的作品《设计实验》[108] 和《构成主义实验室》[37]揭示了这些问题。总体而言，中国文化具有不同的内部结构，但对艺术家和设计师的工作方法的认识、对创作和教育过程的理论渴望长期以来的理解一直是中国文化所特有的，例如，“芥子园画语录”[74]就是明证。实际上，这部著作可以被视为中国艺术直至现代设计中形成的理论基础。

在俄罗斯传统与科学中，从N.V.沃罗诺夫，以及更早的G.里德开始，习惯上不是孤立地考虑设计，而是在整个视觉文化的历史背景下考虑设计。这种整体观与整个中国文化的传统是一致的，并被中国社会生活各个领域的许多研究者所注意到。

V.F.西多连科的博士论文揭示了“设计文化的起源和设计创造的美学”[74] 问题，是构成主义设计学派基础理论的重要著作。同时，西多连科还分别指出了传统文化（印度、中国）中设计问题的复杂性。

S.I.谢罗夫 [72,73]、E.A.拉夫连季耶娃 [38,39]、E.切尔涅维奇[91,92]、E.M.格林特尼克[25,26]等人的著作中涉及了不同类型平面设计的风格和特点问题。他们的主要观点对当代中国的设计实践者和理论家来说都是有意义和有价值的。他们对其进行了重新思考，并将这种设计运用到自己的工作中，使其适应本国文化的特点。谢罗夫在文章中提到的设计风格特征问题，对于中国设计来说尤为突出，因为中国设计的任务是将不同的、反差极大的作品结合起来。在这种情况下，研究者的方法也是富有成效的。

V.克里切夫斯基对文字的研究[33, 34, 35]不能直接应用于象形文字语言。但是，经过一系列修改后，他的原则和部分方法还是适用的。

切尔内维奇（E. Chernevich）对平面设计的研究之所以重要，是因为他将俄罗斯的设计问题作为一个完整的独立现象来阐述。实际上，任何国家的设计都可以根据这一原则进行研究。此外，平面设计的专业方法被认为是一个能够实现设计思维产品的系统，即在解决实际问题时产生的艺术形象。这些方法和结论在中国平面设计的研究中也是富有成效的。

此外，语言的问题也必然会“拉动”语义的问题的对立。对于像中国这样以逻各斯为中心的文化来说是重要的，因此，E.V. 热尔德娃[29]的作品对于中国设计师创作设计作品的研究与发展是有影响和帮助的。

E.M.格林特尼克的文章“19-21 世纪艺术史研究中的俄罗斯平面设计”[26]揭示了图形和设计艺术史学的基本问题。

在这些研究著作中，平面设计史学家菲利普-梅格斯（Philip Meggs）和斯蒂芬-海勒（Stephen Heller）[119]对俄罗斯先锋派这一主题进行了探讨。他们的设计立场在中国大众眼中也是众所周知并且颇具实际意义影响力的。

斯科特-米尼克（Scott Minick）和赵平（Zhao Ping）的英文著作[120]揭示了二十世纪以来中国的平面设计相关问题。

俄罗斯科学院东方研究所艺术史博士 M.A. Neglinskaya 研究了民族基础与西方艺术影响之间的关系。[61].中国当代艺术如何感受自身“介于现代主义与传统之间”，以及如何有效利用综合的可能性，是她许多作品的主题。她比较感兴趣的设计绘画领域包括绘画类、具象与抽象绘画类、装置艺术等，但唯独没有平面设计类。她的著作有原则

的方法、分析方法，主要集中在语义上，找出中国传统与 “全球主义”现代性之间的相似之处，所有这些都适用于中国平面设计。

在中国，受到俄罗斯科学学派的影响，韩林飞[87]积极研究了传统与现代之间的相关性问题，当然也包括了建筑学方面。

在中国，理解俄罗斯前卫艺术的设计经验由来历史悠久。

从 1922 年开始，随着黄忏华的《现代艺术思想》一书的出版，有关俄罗斯构成主义的信息在中国传播开来。

鲁迅（1881-1936 年）是中国构成主义研究的奠基人，他是一位作家、艺术家和翻译家，在新中国艺术和设计的形成过程中发挥了巨大作用。鲁迅的论文[46]讨论了他的形象以及 20 世纪 20 年代至 30 年代苏联木刻版画对中国印刷图形进一步发展的影响。

但是，俄罗斯构成主义的意义及其对当代中国平面设计的影响，在这些作品和其他作品中并没有作为一个独立的科学问题得到强调。

有关中国当代设计的文本有其特殊性，因此并非所有文本都能被归类为科学文本。但是，对于研究者来说，它们作为最新信息的来源还是很有价值的。它们是平面设计师和艺术评论家的电子资源，以及互联网空间的其他出版物[141-149]。与其说它们是科学工作的工具，不如说它们是研究材料。

由于中国文化的整体结构，包括哲学和其他社会科学在内的广泛学术领域的文献在中国的背景和平面设计中发挥着作用。其中得出了相关一些结论并适用于现代的平面设计。这部分学者他们来自于俄罗斯、中国和其他一些国家：V.马利亚文[50,51,52]、V.马斯洛夫[54]、谭傲霜、林语堂[43]、沈振辉[107]、J.弗朗索瓦[84]，E.A.Torchinov[80]等。

钱学森的一些作品完美诠释了中国相关文化的整体性精髓。作为中国航天和控制论的开创者，正是他将“技术美学”这一术语引入中国，从航天工业的角度切入，并将其与哲学和音乐的追求相结合。他对中国的设计相关理念参与贡献是非常巨大的。

然而，总体而言，本文作者还没有发现一部专门论述俄罗斯构成主义和与之相近的运动的经验如何影响当代平面文化，以及中国设计师如何被纳入这一共同的交叉融合过程的著作。

此外，一个单独的问题是一般文化世界观的组成部分，由于这个原因，中国艺术和项目文化与俄罗斯先锋派的关联有其自身的特殊性。

研究对象是俄罗斯、西欧、美国和中国设计师的一系列作品，在这些作品中，构成主义的相关方法、途径和技术得到了清晰的表达。

研究的主题是与现代平面设计相关的前卫表现形式、技术、方法和途径，以及在不同国家背景下的成功运用。

研究范围。年代的界限是由研究的对象来界定的。地域界限由俄罗斯、西欧、美国和中国决定。其他地理区域的文化经验不在研究范围之内，因为会过度增加工作量，无论是在研究材料方面还是在问题范围方面。

研究材料包括二十世纪前三十年的前卫设计大师的作品，以及俄罗斯、其他欧洲国家、美国和中国当代设计师的作品。其中也特别的关注中国相关设计。

研究的目的是找出构成主义作为一种设计理念的“公式”，即与中国现代平面设计相关的一系列具体特征，并根据民族心理的特点追溯其在视觉文化中的演变；确定中国科学界、艺术史学界、设计界和艺术界对构成主义遗产的认识性质。

研究目标

1.确定俄罗斯构成主义的普遍性及其在中国现代设计文化中阐释的特殊性，概述出可供参考的范围，确定其最具特色的作品样本。

2. 证实构成主义的意义及其在现代中国总体文化背景中的地位，并在案例研究分析中找出构成主义与现代性之间的相似之处。

3.说明中西方构成主义的视觉密码如何在当代视觉文化中得到重新诠释，构成主义图形语言的哪些具体元素进入了当代视觉文化的词库。

作品的方法论基础包含尽可能多的组成部分。其中包括有关前卫艺术和设计（包括构成主义）的一般性著作；有关整个中国的历史、世界观体系和文化的一般性著作。

此外，关于设计历史和理论以及建筑问题的广泛研究也是方法论基础的最重要部分。这些相关著作包括了：汗·马戈梅多夫、N.V. 沃罗诺夫、V.I. 塔萨洛夫、A.V. 伊科尼科夫、E.V. 热尔杰夫、A.A. 格拉欣、V.F. 西多连科、A.N. 拉夫连季耶夫[37,38,108] 、S.M.米哈伊洛娃，V.T.希姆科，G.B.米纳维纳， I.A. Azizyan, I. Dobritsyna, G. Lebedeva, M.V. Dutsev, VNIITE 出版了新的视觉思维方面材料。特别值得一提的是 P. Bürger [10]、A.G.加布里切夫斯基[18] 和 A.I. 乌莫娃[81,82]的概念。

此外，还应单独列出一组直接研究平面设计史及其具体方面的作品。这些作品包括菲利普-梅格斯和斯蒂芬-海勒的作品[119]，涵盖了视觉图形文化史的整个层面（时期划分、专业形成、风格史）；谢尔盖·谢罗夫[72, 73]、叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃（Ekaterina Lavrentieva）关于平面设计中文字与语境之间关系的著作[38]、埃琳娜-切尔内维奇（Elena Chernevich）的著作[91, 91]、弗拉基米尔·克里切夫斯基

（Vladimir Krichevsky）[34]反映平面设计史具体问题的研究（海报艺术、国家平面设计史问题、字体与排版）、埃莱奥诺拉·格林特尼克（Eleonora Glinternik）[25, 26]的著作和出版物。为了获得最新信息，我们使用了电子资源撰写当前平面设计史的平面设计师和艺术评论家的社交网页、新闻门户网站、专业网站上的电子出版物（“AIGA eye on design”、电子版杂志“Eye”、专门介绍字体设计的杂志“Font”网站）。斯科特-米尼克（Scott Minick）和赵平的英文著作《二十世纪的中国平面设计》[120]也极为重要，该书重点介绍了二十世纪的中国平面设计。[120]，其中特别关注了钱君陶，他是装饰艺术、构成主义和印刷设计中“德风格”团体最杰出的追随者之一。在最新的科学研究中，我们应该提到刘新喜的博士论文 ″鲁迅收藏的 1920-1930 年代苏联木刻版画及其对二十世纪中国印刷图形的影响[46]。详细研究了中国现代文学奠基人、作家、艺术家和翻译家鲁迅（1881-1936 年）的形象及其在中国新艺术形成过程中的作用。分析了苏联版画的美学和艺术原则对中国木刻大师形成的影响。

在研究中国艺术和设计文化现象时，必须考虑到中国文化作为一个整体的特殊性、整体性以及与其他形式：哲学、宗教、传统、政治的密切联系。因此，对俄罗斯、欧洲和中国的文化研究者的作品进行了不同类型的分析。其中包括 V.V.马利亚文[50,51,52] V. 马斯洛夫[54]、谭傲霜、林语堂[43]、E.A. Torchinov [80]、J. Francois [84] 等。此外，我们有必要认识到，为什么俄罗斯前卫设计与中国设计的相关性现在会如此之大。为此，有必要适当关注当现俄罗斯与中国研究的现状，包括与艺术和设计文化相去甚远的领域。为此，我们在《远东问题》和《今日亚非》杂志上分别对 2020-2022 年的相关当现作品进行了评述。

方法论和研究方法。研究方法是由系统的功能和与之背景方的法决定。在对其进行使用的研究方法中，既有实现的一般科学方法，也有相关特殊的实现艺术史方法。

一般科学方法包括

1.分析和综合的一般逻辑方法。

2.比较分析方法。

3.确定不同文化形式之间、属于不同历史时期和民族传统的文化形式之间背景联系的方法。

艺术史方法包括

1.使用系统和符号学方法进行艺术史和艺术与设计分析的所有基本方法。

2.形式、形态艺术史分析方法。

研究假设。在俄罗斯前卫艺术遗产的基础上，确定其与当前平面设计图形、造型和图像艺术技术趋势相关的特殊性，在每个民族表现中，不仅可以建立自己的过去与现代之间的关系模式，还可以建立不同民族文化之间的关系模式。这种模式最明显地体现在项目活动中的平面设计和广告印刷、建筑以及展览设计，作为艺术和项目活动的一种形式，也解决了教育和启蒙任务。平面设计中传播风格和方法的复杂组织连续性这一观点应结合每个民族的特殊性、其独特的美学和伦理价值体系以及艺术和设计文化的全球进程来考虑。

辩护要点

1.俄罗斯构成主义的遗产与现代平面设计的发展息息相关。

2. 中国的当代设计与整个的设计艺术文化都在这方面扮演了特殊的角色。这有以下几个原因：

3. 俄罗斯和中国在文化上虽有差异，但也有一些共同之处：文字在文化中的核心作用，社会意识形态因素的重要性，以及在本国将传统与创新相结合的愿望。

4. 20 世纪 20 年代中社会主义的有效意识形态和现代的传播设计是背道而驰的。但其独特之处在于，成功积极地与意识形态相结合，自愿服从意识形态，并从意识形态中找到灵感和新形式理念的源泉。

5. 俄罗斯先锋派的形式创造力是现代条件下创造性借鉴的绝佳源泉。 俄罗斯的构成主义具有鲜明的民族特色，也许正是由于这些民族特色，我们才能在对比鲜明的民族文化背景下对俄罗斯构成主义进行富有成效的解读。

6.与西欧和美国的设计师不同，中国的设计师几十年来几乎与俄罗斯先锋派的影响隔绝。中国目前的社会政治和社会文化状况有利于借鉴俄罗斯前卫艺术的经验，这不仅是可能的，而且也是卓有成效的。

7.西欧和美国的现代设计文化正在大力摆脱后现代主义的立场，转而支持新的简洁主义、纯粹的风格和明确的创作理念。在这方面，俄罗斯先锋派的经验弥足珍贵。因此，在现代社会有必要重新思考这一经验。在现代世界，艺术和设计文化的发展趋势是全球性的，俄罗斯前卫设计的思想、原则和技术渗透到中国和欧洲传统以外的其他国家的设计中，为现代艺术和设计文化的发展提供了新的机遇和动力。

研究的科学新颖性。本文首次将俄罗斯构成主义对中国和西欧设计的影响作为一个整体进行研究。考虑到中国文化的特殊性和整个中国社会的现状，在艺术史中引入了有关中国设计的新的图像和文字材料。揭示了 20 世纪 20 年代俄罗斯前卫设计与现代设计之间的相似联系。系统地考虑了中国现代设计中意识形态和形式美学因素的相互关系。

研究的理论意义。这项工作是研究俄罗斯构成主义对当代中国和欧洲设计影响的经验。揭示这种系统性的方法之一是参考 P. Bürger、A.G. Gabrichevsky 的概念，这些概念被证明对分析现代中国平面设计极具成效。揭示了实现全球民族元素和谐结合的方式、方法和具体技巧。所发现的类比和相似之处为分析中国和其他国家的当代设计作品提供了有效的理论工具。

根据现代中国研究的趋势，本文指出了中国文化和社会生活其他领域中的类似现象和过程。因此，我们发现，中国现代设计中发生的事情在很大程度上是国家息息相关。

研究的实际意义。这项工作的成果可用于培训设计师、艺术家、艺术史学家、文化学家和远东文化专家。

所开发的方法和分析结果在建造博物馆和展览博览会、概念性虚拟博物馆（如苏联的 “绘画文化博物馆”）方面显示了其生产力。

作者的一些研究成果可以进一步用于发展俄罗斯前卫设计与其他亚非国家设计的比较特点。

研究的方法是确保了其中所获的研究成果的科学性与可靠性；依靠人文科学不同领域的广泛来源，以及广泛的研究材料基础。

对研究的成果相关认可是在多个方面进行。其中包括在高级认证委员会推荐的俄文版、中文专业出版物和教学著作中发表的论文。

作品由导言、三章、参考书目、两个文本附录和两个插图附录组成。文字部分为第 1 卷。其中两个具有说明性的附录合并出现在第 2 卷中。

文本附录：附录 1：关于建构主义的主要中文资料文件表。附录 2.圆桌会议 ″现代性镜子中的 VKhUTEMAS 和前卫艺术。讨论的问题与参会者全部名单。

第 1 章 俄罗斯构成主义：其语言和方法对现代平面设计的意义（俄罗斯构成主义的元符号和元图像）

1.1 20 世纪 30 年代及当前中国对俄罗斯革命后文化的认识问题

俄罗斯构成主义是一场激进的、理想化的前卫运动，影响了西方现代设计和建筑的核心（图 1-4）。二十世纪初，俄罗斯构成主义通过鲁迅和其他中国艺术家、学者、文化艺术界人士的传播在中国广为人知。他们翻译了有关俄罗斯构成主义的原文，并撰写了相关文章和论文，至今仍对中国现代建筑和设计的发展产生着积极的影响。

俄罗斯构成主义和其他前卫运动对中国当代艺术乃至整个中国文化的影响，看似是微不足道的。但是，如果我们把注意力集中在对这一运动的图形和造型方案的变革上，那就有所不同了。

然而，中国对俄罗斯前卫设计方法的认可和实施原则与俄罗斯不同。中国社会通过哲学理解艺术，主要关注建筑和设计对象的语义潜能（信息）[1]，因此与其说是复制外在原则，不如说是复制“内在”意义。在中国艺术史和科学界的理解中，19 世纪末出现的宇宙论是宗教哲学、神秘主义、艺术和科学、未来学思潮的共同体，在这一共同体中，人类与宇宙是一个整体，并按照相同的规律发展。非物质、抽象艺术和几何在他们的理解中代表了宇宙的理念，是一种新的设计规划，超越了物的环境和人的尘世存在。这就是杭州中国美术学院于 2023 年 9 月 11 日在俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学举办的圆桌会议的主题。圆桌会议问题和与会者名单见附录 2。

在这方面，要类比和确定与构成主义有关的视觉图像创作方法的演变并不容易。宇宙观作为调整个人对创作过程的思想，作为艺术家外部行为的内在规律性，作为决定必须求助于某些造型、图形、形象和艺术手段的东西，引起了中国科学界的注意。在中国科学界的理解中，宇宙观负责创作过程的 “精神”，是增强艺术家创作潜力的因素。

世界设计流派，特别是 WHUTEMAS 尤为引人关注。构成主义作为一种独特的创造性方案吸引着中国艺术，它是一种能够用最简约的表现手法生产出明亮的、同时具有强大功能性的物品的体系。因此，构成主义也被定义为设计教育教学方法的基础，即项目教学法，通过将其引入现代艺术和设计教育，可以释放学生的创造潜能，并将这一素质发展为专业中最重要的素质之一。构成主义主要被视为教育创造者的一种方法，而艺术课程本身则是培养具有新思想和新价值体系的艺术家的结果。

---

[1] Азарова Наталия.中国古典诗词体系：诗句、文本结构规则、语言 [电子资源]。- 访问方式：http://natalia-azarova.com/pdf/syst_class_verse.pdf（地址日期：17.03.2024）。

1920 年 12 月 13 日。亚历山大·罗德琴科、瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃和阿列克谢-甘宣布成立第一个构成主义工作组。从 1925 年巴黎展览之后开始，苏联的构成主义在西方广为人知。它被视为苏联政治和经济的一部分，其文化形式反映了社会意识。

在中国，俄罗斯设计和前卫艺术文献的传播始于 1922 年。这一年，第二个驻华外交使团抵达中国。中国当时出现了反映苏联相关的现代艺术进程一些文学作品。直到 1948 年底，这是一个发展和吸收新思想的时期。

主要来源文件表，见附件 1。

此时在中国出版的书籍谈论的是俄罗斯当代艺术，而不仅仅是构成主义。作者们似乎并不打算专门讨论构成主义，而是从整体上讨论俄罗斯前卫艺术，通常不会区分不同的方向。他们谈到了俄罗斯在艺术发展领域的重要成就。

在中国也有一些概念，只有古老的绘画和图形才被认为具有审美价值，构成主义受到严厉批评，并被解释为即将消亡的艺术阶段。米哈伊尔-弗鲁别尔（Mikhail Vrubel）和阿波利纳里-瓦斯涅佐夫（Apollinarii Vasnetsov）是前先锋派时期俄罗斯戏剧艺术家中在中国最为著名的。尤其可贵的是，他们的作品反映了现代生活的现实，体现了民间文化的元素，民间传说与现代艺术语言相结合。他们也为进一步的艺术创新奠定了坚实的基础。

在讨论俄罗斯当代艺术时，中国作者向读者介绍了各种作品。他们详细分析了康定斯基的无物体构成，并揭示了他对艺术发展的意义。详细分析了康定斯基的无物体构成，并揭示了他对艺术发展的意义。

许多书籍中都提到了塔特林，包括他的第三国际纪念碑模型和其他构成主义设计者的作品。　塔特林的概念、他的塔作品，其物质体现，即展示方式-模型-被反复讨论。这些相关的作品受到了前所未有的高度评价。例如，丰子恺（1898-1975 年，艺术家、作家、教师和俄文译者）在他的《西方艺术史》中写道：“积极构造的创造”，新的原则。塔特林的“第三国际塔”，与其说是其模型，其实在他看来就是这些原则的体现。

20 世纪 30 年代中国的构成主义被视为一场旨在重组世界的革命运动。然而，一些作者认为，俄罗斯艺术在设计中的构成主义一直占据主导地位，但却一直受到批评、迫害，几乎完全被压制。

阿瓦·卢那察尔斯基的作品在中国也很有名，由鲁迅翻译。他十分关注构成主义及其思想，并从无产阶级文化的立场对其进行了批判。中国有关于俄国革命事件、苏联作为新国家的出现、苏联文学、艺术；文学和艺术创作中的不同意识形态、新社会秩序的社会特殊性、文化与现实生活和社会主义建设的密切联系以及社会主义现实主义原则的

资料。这里需要指出的是，“社会主义现实主义”一词是高尔基于 1934 年首次提出的，当时卢那察尔斯基已不在人世。

二十世纪前三十年的中国知识分子对革命时代的俄罗斯有着浓厚的兴趣：它的文学、艺术发展方式、思想、人物、具体作品、作品形象以及整个形象艺术体系都在中国渗透。

在中国，最早传播俄罗斯构成主义设计和其他相关信息的是 1922 年黄灿华的《现代艺术思想》一书。从那时起到 1948 年的 26 年间，这一运动的思想和设计理念不断被引入中国。它对中国当代设计的发展至今仍有一定的影响。

附录 1 的表格按时间顺序列出了主要文献。

其中一个重要的影响领域是体育和设计，体育和设计是西方新艺术史新思维的特色元素，同时也是社会形态的组成部分。 在中国，对此类体育设计活动的丰富经验进行了详细研究：创作方法和文献、文字形式的细微差别、材料的使用、风格的特殊性以及发展的原因。舞台艺术和体育艺术被视为美术及其历史的一部分。

我们研究了马克思主义文学家和教育家弗拉基米尔·弗里切（Vladimir Fritsche，1870-1929 年）的著作《艺术社会史论文集》（1923 年在苏维埃俄国出版），以及一位不知名作者的文章（遗憾的是，只确定了中文译者的姓名；表格里面给出了相关译者的姓名，见附录 1）。“艺术社会学”作为一种预测也很有意义：毕竟，作者对构图艺术和设计进行了推测，表达了对其发展方式的思考。他们认为，设计师的个人立场及其作品的艺术风格完全来自无产阶级劳动群众的政治立场。事实上，在他们看来，这些艺术作品与共产主义相去甚远，他们对这一运动及其代表人物的作品进行了负面评价，贬低了他们的成就。作者还提到了声音模仿和噪音效果。这在当时的艺术中是非常普遍。对此，我们也可以回顾一下 V. Kruchenykh 与 D. Burliuk 的一些诗歌作品，A. Mosolov、V. Deshek.莫索洛夫、维·德舍沃夫的第二交响曲和第三交响曲、德·肖斯塔科维奇等一些人的相关作品。这里面大部分文本都是由鲁迅来翻译的。鲁迅译者有序言的表达了不一样的态度：“从艺术的社会革命立场出发，赞同作者的观点”。在译文序言中，鲁迅赞扬了其革命事迹和革命思想。显然，他与当时中国的其他一些文人一样，站在革命的政治立场上。因此，俄罗斯形式主义对中国当代设计产生一定程度的影响是可能的。对俄罗斯革命艺术的研究和模仿一直存在。

如果说早先在熟悉西欧油画的过程中，“中国艺术家没有足够的时间和机会深入研究西方传统”，从而“妨碍了他们在艺术中充分理解和运用外国经验”[46，第 18 页]，那么前卫艺术的经验则更深入地渗透到中国世界观的根本基础之中。

从现代设计文化的角度来看，俄罗斯构成主义和其他前卫形式主义艺术运动相当激进，充满了对革命理想的向往。俄罗斯先锋派是现代最具影响力的前卫流派之一，其影响至今仍有现实意义。

在中国，尽管经历了动荡的社会变革和“左倾偏向”，虽然红色革命和无产阶级专政的政治思想在艺术思想和创作中几乎被湮没，但也对中国艺术进一步的发展产生了积极的影响。20 世纪上半叶，尤其是 30 年代中期，国民党的反动统治实现了相对稳定。中国的现代设计主要在上海和其他由反动民族主义势力统治的沿海地区得到发展。众所周知，国民党反动派与“红色”政权进行了斗争。无产阶级的意识形态、社会主义的思想、共产主义的艺术设计思想不仅为当局所不容，而且受到严格限制，甚至被 “打倒”。 因此，实际上处于白色恐怖之下的中国艺术家和设计师无法像他们所渴望的那样大胆和彻底地学习利用苏联设计艺术家和前卫艺术创作的经验。

但现在已经成为可能，俄罗斯平面设计、构成主义和其他形式主义运动的技巧影响着当代中国设计，并反过来影响着其他社会因素。在中国艺术家和文化艺术界人士的作品和文章中，可以追溯到早期苏联设计运动的影响。这种传播的影响是无法避免的。同时，它的传播也促进了一些文化和艺术的交流，为现代艺术和文化的发展做出了伟大的贡献。尽管这一设计运动对中国现代设计的影响相对较小，但总体而言，它是中国接触全球设计的重要组成部分。这种影响促进了民族精神的进一步流传和发展，推动了思想的进步，并将中国的现代设计和其他艺术推向了国际社会。其中一个例子就是根据塔特林塔设计的喷泉（图 54）。与欧洲前卫文化的接触所带来的变革和发展的影响是不可否认的，也是合理的。

今天，人们对俄罗斯构成主义和其他前卫运动的看法正在发生重大改变。艺术和设计的社会意义再次具有现实联系，在每个具体的联系背后，都存在着明显的普遍规律，应当发现这种规律，以提高现代设计的生产力。

自二十世纪初以来，许多中国艺术家、科学家、教师和文化人士都在积极掌握西方的艺术和设计模式，如前所述，强调教育过程中的创造性成分，国家的社会变革需要积极进步意识的发展，在这方面，俄罗斯先锋派经验的重要性超出了艺术和设计问题。

1.2 构成主义作为一种普遍的设计概念：当前的艺术思想、图形设计、社会意识形态方面问题

这一部分并不是对构成主义的恰当描述。许多研究已经做过这样的描述。下文的目的是找出构成主义和类似现象中与当代设计艺术发展相关的特征。

1.2.1 概述（基于 Peter Burger 的概念）

构成主义的许多特征常常被错误或和武断地解释。但这种解释是当前设计艺术模式的一部分，当代研究者必须考虑到这些特征。技术、大众传媒和计算机化的发展都促使文化界对前卫艺术的兴趣的增长。俄罗斯构成主义艺术家表现的各种技术、思维的系统性等，将设计和艺术活动引入生活的方方面面，所有这一切都与当代文化状况息息相关，但不能照本宣科，而是要根据新的条件进行修改。当“构成主义”一词被用于俄罗斯艺术时，它的使用往往是松散的，它几乎成了一个隐喻。

俄罗斯前卫艺术广受欢迎有几个原因。这些原因是

1.文艺复兴时期关于“纯艺术”存在的模式，仅用于欣赏，显然正在失去其主导意义。而俄罗斯构成主义艺术家直接转向生活设计的愿望，则体现了革命创造的悲怆（“我们是我们的，我们将建立一个新世界”）。显示了其超越马克思列宁主义甚至任何非功利意识形态的生命力。艺术和设计之间的界限看起来很模糊，其实也只是这一趋势的某种体现之一。

2.构成主义艺术家如此生动地表达了对设计生活的需求态度，而这种态度在现代也很受欢迎。

3.纸质媒介和电子媒介的发展，增加了对设计形式的需求，而机械、数字复制对这些形式来说是相互的。构成主义形式似乎是为设计运动表现出的可能性而设计的。

4.一方面，大众文化的主导地位似乎不利于于前卫艺术的传播，而前卫艺术本质上仍然是精英艺术，但其成就和形式却以日常用品、电影随行人员和电脑游戏的形式进入大众文化。后者不仅适用于构成主义，也适用于其他前卫运动。

5.“构成主义”一词通俗而扭曲的含义体现了人们对构成性本身的兴趣，无论它在哪里可以被发现、预测或建构。有时，人们会对真正的构成主义产生兴趣。

6.后现代主义的回顾性和多风格倾向不具备长期发展的潜力。它们在很大程度上寄生于过去的成就，预测和展望未来的潜力很低。为了进一步发展，有必要重新审视构成主义和其他前卫流派的成就。在某种程度上，这种现象是在后现代主义深入发展的过程中开始出现的。

7.俄罗斯构成主义展示了意识形态与美学相结合积极而富有成效地共存的可能性。

在对过去的诉求中，后现代主义逐渐向过去靠拢，即二十世纪 20 年代的前卫思潮，包括构成主义。因此，它的“复兴”是后现代主义和反后现代主义倾向的综合体，也就是元现代主义的一个组成部分。

8.当代艺术文化的悖论在于：一方面，早期资产阶级社会（意大利文艺复兴）出现了纯粹的唯美主义[2]。相反，另一方面进入帝国主义阶段的成熟资本主义社会将艺术商业化到了前所未有的程度。但大众文化需要新思想的涌入，为此需要掌握前卫艺术的经验。而构成主义以其鲜明的表现力和活力，在这方面最为有效。

9.P.Burger 在他的著作《前卫理论》[10] 中概述了俄罗斯构成主义的概念[3]，用来分析为什么俄罗斯构成主义在当代平面设计和艺术中特别受欢迎。

他再次强调“个人作品与社会现实之间的关系”是其产生的原因，但不仅限于此。他提出了“作品的社会功能在作为其条件的社会衰落后的变化问题。这种模式使我们可以假定，在变化了的社会环境中，作品获得了新的社会功能。这正是俄罗斯前卫艺术的现状。

10.构成主义和“第一波”前卫艺术总体上也改变了作品赖以生存的“艺术体制”[17]。构成主义以及整个俄罗斯前卫艺术是一种超前的艺术表现形式，它嵌入生活并创造生活。除去共产主义意识形态，这种立场是典型的，并在现代设计中得到了体现。尽管俄罗斯前卫艺术的意识形态与现代后工业商业化社会之间存在巨大差异，但从类型学角度看，艺术、设计与生活之间的关系是基于一个共同的原则。

11.布尔格谈到了“作品意图的发散”。其实在我们的角度看来，这些作品的意图是丰富多彩的。其中某些是向同时代的人们揭示的，另一些则要晚得多。这部作品的受众真实处境的变化让我们发现了这些作品意图，于是，“历史性和永恒性的对立就可以得到部分解释”。[10, 17].俄罗斯先锋派思想的回归、解构主义的经验以及其他一些现象表明，“历史性与永恒性的对立”是如何转化为一种新的方式，即使不是融合，也是整合的。

12.分析中国现代艺术的问题-设计是世界文化的一部分：A.G.加布里切夫斯基术语体系的意义

中国的文化在其历史长河的发展过程中是不断吸收来自于不同国家文化的影响。与西方的接触并不是唯一方式，它具有特殊的作用。欧洲文化是一种强大的综合体，其成果被证明是激进的：“长期以来，中国在政治、经济和文化上都优于周边国家，然而，新时代的西方文化与中国文化迄今都有所不同，西方文化对中国的渗透是一个严峻的挑战”。[107, 254].

---

[2] Benesch O.《北方文艺复兴时期的艺术：精神与思想运动》。- 莫斯科：二十一世纪艺术，2014 年。- 488 с..

[3] Bürger P. Theory of the avant-garde. - 莫斯科：V-A-C 出版社，2014 年。- 200 с.

俄罗斯和苏联文化应作为一个单独的问题列出。事实证明，这些文化接触是富有成效的。让我们指出众所周知的主要原因。毕竟，俄罗斯文化在本质上是欧亚文化，因此愿意与东西方文化相互碰撞，而不是寻求压制和统治。

俄罗斯文化最宝贵的部分是其艺术科学。这一艺术流派的产生是有着巨大影响力的。它对中国现代艺术以及艺术史的有着极其重要的影响。俄罗斯和苏联艺术史积累了丰富的材料、术语和概念方法，可以有效地用于分析源自不同文化土壤的艺术和设计作品。在由中国研究人员撰写的、专门分析俄罗斯艺术与设计的文本库中，提到了许多俄罗斯学者的名字。但与此同时我们至今还没有发现有关任何提及 A.G.加布里切夫斯基（1891-1968 年）作品的文本。

亚历山大-格奥尔基耶维奇本人没有留下任何关于中国艺术的文字记载。他妻子的侄女奥尔加-谢尔盖耶芙娜-谢韦尔采娃（1931-2021 年）是他在世的最后一位见证人，随着她的去世，关于她叔叔如何看待中国艺术的直接信息已无从获取。众所周知，加布里切夫斯基的兴趣比他作品的主题范围要广泛得多。

但在另一个相关方面也是同样重要的。任何杰出的概念都会产生超越原始材料的生产力。A.G.加布里切夫斯基的“艺术形态”[18]也是如此。

他的概念的力量不在于其新术语系统或复杂的结构，而在于其普遍性。存在与灭亡、运动与静止、客观与主观、理性与感性等所有看似无法解决的矛盾都被消除了。这些特性也使它在分析中国艺术与设计时极具吸引力。对中国艺术和设计文化的研究是在实践中验证这一概念普遍性程度的绝佳方式：运动的崇高地位、可变性、感性与理性原则的融合，所有这些都与加布里切夫斯基的基本态度相一致。在此，我们还应注意到，在他的概念中，历史方法与形式方法之间的矛盾也被消除了。对于加布里切夫斯基来说，重要的是克服各种艺术史态度的想象矛盾。这些特质出人意料地“契合”了中国文化，在中国文化的特质中找到了共鸣和类比。

如果假设说加布里切夫斯基会提出一个这样的问题“形式与方法”[16]，并举起了“本体论本身”的盾牌[15, 87]，宣称存在的价值在于它的完整性和可变性，那么，中国文化则完全没有抽象的“脱离生活”的问题表述。中国文化并不以“脱离生活”的抽象表述为特征。万事万物都有其实用性、有效性、同时又具有世界观的意义，而艺术则是仪式的一个组成部分。后者是生活本身秩序化的一种手段。在中国艺术和文化中，仪式是中心轴。

加布里切夫斯基在《服装与建筑》一文中提出的问题也非常符合中国人的态度[19]. 在中国文化中，任何事物都是在环境中、在语境中被感知的，并不存在于环境之外。而

这种环境必然是流动的、变化的。也许，在众多欧洲艺术史概念中，加布里切夫斯基的观点与中国最为相关。与沃尔夫林（G. Wölfflin）等人不同，这位俄罗斯科学家将动态而非静态放在首位。

通常被译为“事物”的汉语概念是多义的。这个词语不仅表示了物质对象，而且还表示了性质、概念等。同样重要的是，中国的思维方式是象形文字，因此隐喻的开端在其中表现得尤为强烈。中俄文化的共同特点之一是以文学为中心，因此《事物的语言》[24] 一文中问题的表述接近于中国的世界文化[24]接近中国的世界观，当代艺术文化也是如此，加布里切夫斯基将世界观哲学与实践分析、抽象与具体的相互融合，达到了完全融合的程度，这也体现了其特点。同时他与中国的文化特点相吻合。

加布里切夫斯基的许多作品实际上消除了功利与精神之间的矛盾。从《大炮到纪念碑》一文对分析中国设计很有帮助[21]。文化中的一切总是渗透着精神意义，这种态度与中国人的世界观十分接近。事实上，中国文化过去没有纯粹的功利性，现在也没有。

加布里切夫斯基在其著作中试图“综合历史主义和形式主义”，[19]。《艺术形态学导论》专门讨论了这个问题[15]。对于中国艺术和文化而言，这样的问题陈述也是有意义的。早在“五对概念”理论提出之前，艺术语言就已经达到了高度的形式化，并形成了一套技法体系。从《芥末种子大小的花园谈绘画》一文[75]是中国土地上的一种集体形式主义。但与大多数欧洲体系不同的是，这个“园林”的体系是建立在运动和变化的内在性思想、动态原则的基础上的，同时也结合了对形式问题和主题的考虑。

至于历史主义，中国文化虽然恪守传统，以模仿古人为艺术家的主要美德，但也将革新作为传统的一部分。稳定与变动并不矛盾。《易经》是中国最古老的典籍，也是中国文化的根基，这绝非巧合。中国文化成功地吸收了欧洲文化的成就，并使之适应自身的需要，同时在其过去的文化中找到了这些现象的相似之处。自我更新、自我改变是中国理论性的格言之一。与此同时，人们也在某种状态下改变自己的生存环境。

加布里切夫斯基写道，在他的活动过程中，“创造性地再造环境，人类将其拟人化”。在中国文化中，也始终有一种生机勃勃的感觉，即周围的一切都渗透着生命，这一点无需特别证明。

但在某些方面，欧洲文化与中国文化的立场截然不同。如果说物质对精神的从属关系对欧洲人来说是个问题，那么对中国人来说则是个陌生的问题。　地从属于天，其中渗透着和谐的精神，这是恒久不变的道理。但是，这与人作为精神和肉体的存在物的思想是结合在一起的。加布里切夫斯基对运动瞬间和现实精神行为的思考是欧洲传统的产物，不可能直接应用于中国文化。需要进行一些调整。

在这里，我们应该考虑到动力形式在中国文化中的重要性。在其描述中，以及在对艺术家工作的建议中，都详细介绍了运动策略。甚至连用于启动艺术家工作、使其进入适当冥想状态的特殊性，以及美丽而珍贵的湿笔架都是运动“道具”的一部分。所有这些动作都可以用欧洲的心理物理学术语来描述，因为它们反映并体现了普遍的特质。但是我们更应该牢记住中国的一些特殊性。

动力学对加布里切夫斯基来说非常重要，这一事实证明了讨论精神行为、运动的原因是像曼特尼亚这样的“静态”艺术家。这位艺术家写道，“时间元素”“主要是在运动和定性的时刻”给出的，体现在“单一的心理行为”当中［17， 332 ］。

类似的某些方法也更适合中国绘画。沉思和专注不是运动的对立面，而是运动的方法之一。精神动力贯穿于传统和新中国绘画之中，因此，中国艺术家和设计师在折射俄罗斯至上主义和构成主义的技法时，自然而然地从中提取了相关的设计特点。

要应用主观主义这样一个专门的欧洲概念，还需要做一些工作。加布里切夫斯基在《艺术理论与哲学》中写道：“事物的首要性-实用主义、客观主义、身体的恒定性、静力学、空虚感；媒介的首要性-表现性、主观主义、动态性、身体的质的流动性、创作环境、充实感”[22，209]。.中国理论学和美学虽然反个人主义，但却赋予个人的主观能动性以巨大的作用。这是否可以被称为〞具有中国面孔〞的主观主义，是一个值得商榷的问题。在此，我们还要注意到中国对人的活动的特殊理解，即人的活动不带有任何“原定”色彩，并通过其活动实现意义。它之所以可能，是因为空间“接受”它，“期待”变化，并为变化做好了“准备”。

加布里切夫斯基谈到了与欧洲文化有关的“动态空间”。他在前面提到的著作《艺术形态学导论》[15]中揭示了这一问题。但是，在中国的艺术和设计文化中，空间也一直被动态所感知；静态的、冷漠的空间根本不存在，虚无是空间对话的正式参与者。对于加布里切夫斯基来说，“空”当然是一个源于古代的欧洲概念。中国意义上的“空”更接近于俄罗斯科学家所说的“表现力”和“动态性”。

在伟大的中国，审美的体验其实渗透到了生活中的方方面面。精神与物质、艺术与日常生活之间的互动，更像是一种设计。因此，中国也铺就了属于自己的现代主义设计的文化之路。功利体验与审美体验并不一致，建立二者的和谐关系给设计带来了另一个问题。加布里切夫斯基在书中写道，当感知一件艺术品时，个人的日常视觉体验会发生怎样的变化。在这里，人类的普遍属性和民族的特殊性结合在一起，因此科学家的想法应该在中国的土地上重新诠释，而不是机械地照搬。毕竟，“中国文化善于吸收外来文化因素，将其纳入自己的体系，这表明中国文化具有最强的包容性”[107， 154]。

中国当代艺术和设计恰恰展示了这些包容性的效果，这就是为什么加布里切夫斯基的文章《论当代绘画》对现在分析它们特别有意义。他谈到了 “构成主义的说教”，谈到了对普遍性的追求，谈到了“个人风格的抒情色彩”之上的东西[20，312]。可以直接与中国现代艺术和文化联系起来。这几乎直接解释了为什么先进的中国设计热衷于接受俄罗斯先锋派的成就，因为它们符合中国文化反个人主义的内在需求。

中国人被称为最具历史感的民族绝非偶然。过去的历史作为现代性的有机组成部分得以延续。与此同时，“山水画”等形式方面的内容至今仍具有现实意义，甚至在抽象主义和平面设计中也有所体现。说到前卫艺术，问题就变得更加有趣了。如果我们仔细观察加布里切夫斯基的社交圈、他的书信、他的个人言论、他对“形式方法”问题的浓厚兴趣[见 15、16、23]，就会发现前卫艺术对他来说是一个有生命力的主题。在这位学者的所有文章中，细心的读者都能感觉到，这些原则和方法与分析前卫艺术和设计息息相关，而且富有成效。对于中国艺术和设计文化的实践和理论也是如此，因此，吸收亚历山大·格奥尔基耶维奇·加布里切夫斯基的科学遗产将对他们大有裨益。

1.3 语言的形成。确定已成为世界平面设计实践要素的构成主义原则：俄罗斯和中国设计的相似之处

1.3.1 文字的作用：衔接和强调；标语文字

在建立对过去和现在的构成主义平面设计作品进行比较分析的概念时，我们必须使用各种逻辑方法，不仅要考虑到被分析材料的特殊性，还要考虑到一般的文化和社会背景。我们离不开意识形态的概念：“它让我们思考精神对象化与社会现实之间的矛盾关系”[10, 14]。在煽动和宣传以及广告任务方面，文章在构成主义作品中发挥着特殊作用，其影响远远超出了这一现象的界限。

众所周知的，俄罗斯的文化是以文学表现为中心。文字也在其中发挥了至关重要的作用。在这方面，我们可以说构成主义的诞生和发展是典型的俄罗斯现象。但这也是构成主义吸引着同样以文学为中心的中国文化的原因。

构成主义设计作品中的文字主要是煽动性和宣传性的（图 17）。即使是特定产品或商店的广告也具有教育效果：向大众介绍更完美的生活方式，改善日常生活文化（图 30-32）。

如果我们谈论的不仅仅是美学和形式上的表现，我们还必须考虑到整个社会环境：“作品的社会影响力不能简单地从作品本身来评估，这种影响在很大程度上取决于作品本身的性质”[10,141]

这些特殊的性质需求在现代发生了某种巨大的变化。现代的平面设计通常是具有强烈的商业目的。世界观问题则是某个深层次问题。但是，吸引受众群体、唤醒情感反应和诱导行动的基本原则几乎没有改变。除了文字信息的内容、吸引力、口号之外，现代设计中的图形和构图表现手法在很大程度上可以追溯到构成主义的发展和成就。

这个时代海报中的文字意味着一种直接而积极的呼吁，一种对观者的召唤。例如，在 D. Moor 的海报中“你报名做志愿者了吗？”（图 33），就可以看到这种超越构成主义界限的现象。(图 33）。很有特色的是，这幅海报是在当代商业背景下使用的。这种转变在道德上的可疑性并不能否认这样一个事实，即伟大的思想沦为商业和商业成功的领域是我们这个时代的一个特征性趋势。

将箴言文本与图像结合起来进行创作的做法源于卢博克，这也是一种国际现象。这种在构成主义中形成的做法在现代社会中得到了最广泛的应用，无论是在纸张领域还是在互联网领域。

但在构成主义时代，由于大部分目标受众是文盲，情况变得更加复杂。他们的视觉经验也与前卫的理想相去甚远。因此，很自然地选择了文字和表现文字的方式：频繁使用动词的命令式（臭名昭著的“你给！”）或无动词的句子形式、尖刻的押韵以及大量的感叹号和问号（图 19 和 25）。但所有这些都是有效的，因为这些图形手段也适用于整体情况。

在大多数情况下，目标受众的视觉体验并不以熟悉高雅艺术的形式美感为前提。前卫艺术，尤其是构成主义，不得不转向视觉感知的永恒和超时空基础，与格式塔心理学的发展并驾齐驱，甚至在许多方面领先于其成就。

文字口号被置于简洁有力的构图中，成为一种视觉口号和呼吁，如 A. 罗德琴科的海报“关于所有知识分支的书籍”和他为 S. 特列季亚科夫的著作《Spechavik》所作的封面（图 17、18）。在这些充满活力的作品中，他的强势地位表现的相当突出。图形形式的一致性、排版的表现手法和纯视觉想象的文字、统一的构图轴样式等，都有助于图形和文字手段相互加强影响（图 27、28、29）。

借用马雅可夫斯基诗歌的标题，突出单个元素-重音字母、音节，去除无效的小细节（如衬线），确实让文字听起来更“声情并茂”（图 8、9、10、11）。

将文字纳入构图的方法多种多样：文字的位置、字母和图像比例的组合、字母和数字线条的关联。使用感叹号作为文字的“框架”是一种特色（图 20、21）。箭头指向广告的关键主题（图片或替代图片的文字），也能产生同样的强化效果（图 22、23）。

文字可以以人物口述的形式呈现（罗德琴科的“关于所有知识分支的书籍”（图17），也可以“非人物化”（“GUM 中女性专用的一切”），图 32。32.

在现代的平面设计中，这些技术全部都得到相关应用。字体的风格学同样是风格体系的一部分，也决定了其中构成的方法。

无论是精英文化还是大众文化，图像与文字在同一空间的结合也一直是中国文化的特色。

象形文字在本质上更接近于纯粹的视觉性，因此部分借鉴和再加工其他文化中发展出来的技法被证明是非常有成效的。这对于构成主义来说更为有效，因为在构成主义和象形文字中，几何成分得到了清晰的表达：直线和角度，正方形是基本几何体的基础。

综上所述，构成主义的设计处理方法体系可以根据现代发展的其他条件进行需求和修改。

1.3.2 创造新的艺术语言

俄罗斯构成主义者是新艺术语言的积极创造者。这是一种创造新艺术的实验活动，实际上是一个“实验室”：“艺术似乎是科学的一个分支，艺术系统是如此精确和普遍。对艺术家来说，艺术和科学在认知方法上是相通的”[37, 8]。俄罗斯先锋派第一次用艺术的语言讲述了接受的象征意义，讲述了借助接受表达普遍意义的可能性，以及体现工业、产业运作规律的可能性。塔拉布金（N.M. Tarabukin）指出，构成主义的工作方法被视为任何创造性劳动的一般方法论原则的体现[79]。

如果说先锋派清晰地感受到了艺术和生产与其他生产活动、科学等之间的直接联系，那么它也理解了文化的系统性特征。正是先锋派将一般范畴、形式上的普遍性转化为非风格以外的方式，而构成主义在这一努力中发挥了重要作用。对艺术形式规律的这种态度的发展，很快就会把它们变成意识形态的工具，后来变成商业影响的工具，揭示出这些技术的情感和意志基础。

下面让我们列举一下构成主义对现代平面设计最重要、最关键的启示：

1.每种技法背后都蕴含着重要的普遍意义和世界观，无论创作者和接受者是否意识到，这些意义都会表现出来。

2.现代生活的活力需要它的体现，而构成主义的各种方法和技术正是最有效的工具之一。

3.艺术的技巧可以看做一种符号，并且在很多方面其实就是符号的一种表现。它能够快速的融入到各种语境，包括现在的世界观。1917 年之后，世界发生了翻天覆地的变化，前卫技法的革命意义不言而喻。这些革命发生的领域可能各不相同，从社会变革到

生产技术，但柯布西耶所说的新精神（L'Esprit Nouveau）在这些技术中都有所体现。此外，事实证明，这些技术不仅适用于工业生产方式，也适用于计算机。

将艺术与生活更紧密地结合在一起，甚至将两者融为一体的愿望也受到追捧。这一表现在后现代主义与元现代主义中都得到了明确的展现。越来越多的时候，“艺术”一词是隐含的，将明确的位置让给了艺术设计和艺术实践。

4.构成主义的一些表现手法也适应现代的条件。在中国与其他许多国家的平面设计中事可以找到某些相似之处。

根据 G. Welflin 的精神，中国艺术倾向于采用类型学上可称为“绘画性、整体统一性、模糊清晰性”的技法，这似乎是朝着抒情抽象精神的另一个方向发展。但是，我们可以回顾一下，在古代，有一种绘画风格被称为“铁丝”[47 ， 52]。因此，几何抽象的元素，例如雅-切尔尼科夫精神或至上主义，也有机地体现在中国的艺术和设计文化中。

可以看下面的例子（见插图附录 2 “时代对话”）。

实例 1.例如，中国艺术家陈幼坚效仿 A. 罗德琴科和 Y. 切尔尼科夫，采用将图像表面划分为直线轮廓和曲线轮廓的方法。

实例 3.刘志超的一些建筑相关项目也是对维斯宁兄弟作品的有效模仿。在这两个案例中，我们处理的都是内部空间的功能布置，而这种功能布置体现在建筑的外部。这使得我们可以完全摆脱传统的建筑结构。然而，只有新材料和新技术才能实现这种形式。不过，我们不应将 ″由内而外 ″这一设计原则的体现绝对化。外部轮廓的图形是可以自我估价的。在刘小康的作品中，结构看起来更加稀疏，轮廓更加灵动，是一种“解构主义”。

实例 5.构成主义深层所创造的技术具有非风格以外的潜力，可以应用于后现代主义性质的作品，甚至与大众文化有关的作品。在塔特林的浮雕作品中运用的体积和空间技巧，完全可以在其他现实中继续使用。中国艺术家邢杰行创作的“立体”浮雕可以被相当逼真地诠释：女性面具是一个戴眼镜的头像，前景是一只手，头像周围的空间浮雕很容易被理解为围巾。其复杂的褶皱图案具有相当的建构主义性质，其韵律非常动感。在这里，我们还可以看到“加法”的运用，即组合式的组合，而表面深度的显著差异则让我们可以谈论“减法”，这也与 A. Arkhipenko 的一些技法表面相呼应。这位雕塑家不能被明确归类为构成主义者，但他的理念是从俄罗斯前卫艺术的土壤中生长出来的。真实空间中的真实材料原则，用当下的元素、周围的现实对象创造物品的原则也与当下息

息相关。如果我们假设弗拉基米尔-塔特林会在我们的现实中行动，那么他肯定会将类似的东西作为创作素材-这本身就是“现成”美学的开端。

例 9.罗德琴科为 S. M. 爱森斯坦的电影《战舰波将金号》创作的海报是一种递归的“关于归来的作品”。在画面上，罗德琴科选择了后来教科书中的情节：一辆婴儿车从敖德萨的“波将金号”楼梯上滚下，但却用作者特有的手法进行了诠释：锐利的动态对角线、黑白对比。在设计师陈绍华的作品中，戏剧性和深刻的思想内容被完全剔除。黑衣男腿和浅色女腿的双螺旋，也许会让人联想到罗德琴科所诠释的楼梯上的黑白交替。但从整体上看，稳定的纵轴、“平和”的女人腿的家常色彩以及构图的对称性都与罗德琴科和爱森斯坦的原型相去甚远。从合理构图的原则本身也可以看出罗德琴科的影响。陈绍华的海报接近于日本平面设计师福田繁雄的著名海报，这些海报以视错觉为基础，总是在一个描绘形式中包含两种含义。不过，陈绍华还在海报中加入了另一个对他来说更为重要的细节。穿着黑色裤子和漆鞋的腿象征着现代主义的传统。穿着中国民族服装的脚象征着传统文化遗产。这幅海报是中国平面设计展（1992 年举办的首届平面设计展之一）的宣传海报，其含义是：视觉文化的创造只有通过传统文化规范与现代主义普遍概念的融合、共生才成为可能。在本研究中，这个例子特别值得关注：它展示了中国平面设计师的信念感，包括与俄罗斯先锋派某些“主义”的关系，这也解释了构成主义在中国平面设计中的表现形式的特殊性。

例 10.波波娃（L.I. Popova）为梅耶荷德（V.E. Meyerhold）的戏剧《慷慨的的绿帽子》设计的舞台布景是公认的苏联早期构成主义杰作之一。众所周知，剧中的主人公是一位磨坊主，因此剧中的车轮和 X 形构件都是合理的。三维结构的一般形式是出于舞台动作运动的考虑。但它的二维表现形式却具有极高的美学价值，并一直是当代艺术家和设计师的灵感源泉。

张满洲的作品也与壮观的主题有关：这里是一个传统节目，一个瓷盘在杆子上展开。这里面的情节被多次拿来重复并缩小。值得特别一提的是，这一设计对象实际上是对瓷器传统的延续。连续的缩小给人一种材料本身旋转的感觉，盘子就像在我们手中松开一样。波波娃的制作装置也唤起了类似的感觉，根据十月革命的戏剧计划，它应该是一个动态的建筑，一个让演员运动起来的装置，是舞台上发生的行动的引擎。这种表现形象的转换看起来是非常合理的。它符合梅耶荷德的计划：“演员艺术的理念基于对面具、手势和动作的崇拜，与展台的理念密不可分”[58, 221]。几何学形象性的结合马戏团舞台上的小丑和体操运动员的形象有类似之处：波波娃和梅耶荷德在表演过程中直接实现了这种结合。

例 14.罗德琴科设计的 N. Aseev 所著《选集》一书的封面是一个苦行僧和极富表现力的方案的典范。封面上有许多鲜明的表现细节：字母 “N”靠在软标志的圆形元素上，“N”后的圆点仿佛是结构的约束，字母“B”的水平线与字母“I”的元素押韵。

当时，许多构成主义艺术家都写过关于中国的作品文章，如 20 世纪 20 年代在北京大学讲学的 S. Tretyakov（图 34.35.37）和 N. Aseev。他们将苏联革命文化投射到中国正在发生的事情上。因此，封面上这种公开的建设性形象并非偶然；它正是通过排版，通过模仿阐明文本的思想来反映思想和背景（李西斯基将文字的视觉诠释效果比作说话者的声音和手势（图 61）。鲁迅则是俄罗斯先锋派的普及者和苏联作家的翻译者（卢纳恰尔斯基等人）。

鲁迅的《俄苏小说故事》（封面设计：钱君陶）的封面几乎直接引用了罗德琴科的作品。平面设计师钱君陶（1906-1996 年）在 20 世纪 30 年代设计书籍封面时，积极使用了构成主义和装饰艺术的特点。[120].在几何装饰的民族思想、简洁明快的日常形式上，将西方的装饰艺术思想、欧洲前卫艺术（尤其是新古典主义）和苏联的构成主义美学得到了非常有机的应用，并被视为东西方文化的接触点之一。

由于象形文字的构造较为复杂，钱君陶无法达到同样的构图纯度。在某种程度上，更鲜明的色彩对比有助于增强视觉冲击力。此外，象形文字的图形必须由懂中文的人来感知：因此，对他们来说，这些图形在视觉上要比将其视为“纯图形”的欧洲人更简单。一般来说，中国视觉艺术的特点是象形，而不是纯粹的图形。

例 15.可以明显看出塔特林的浮雕对中国平面设计的影响：光影和层次的效果可以在二维空间中实现，成为某种复杂的表现形式。复杂的构图、弧线与直线的结合，边框也是其特点。其他一些艺术家的作品完全可以按照塔特林的反浮雕精神来重构为三维物体。丰富的节奏、重叠与交叉的对话也是两幅作品的特点。

例 16.利西茨基的海报“用红色楔子敲打白人”是构成主义最著名的杰作之一。几乎不可能引用它的内容，因为它本身的意象会压倒任何外来的东西。但陈幼坚的作品，尽管各不相同，却都基于同一组技法。它们是：线条和形式的工作，元素的组合变成一个紧密相连的结构；非常典型的是建构主义颜色的组合，黑色、白色、红色；二维的几何图形元素还可以在三维空间中演绎；水平拉伸的尖角楔形元素，仿佛“瞄准”空间中的某一点，带着斗争精神和某种“侵略性”。

示例 19.下面的例子是罗德琴科与贝津铭的作品。罗德琴科的空间作品表现的是将二维平面切面转化为组织复杂的动态三维空间。在此，我们还要注意到其动态动感的潜力。看来，中国的艺术家、设计师和观众也很接近“虚空工作”的理念。

将这一作品与贝津铭的螺旋形建筑进行比较，是非常有成效和合理的。在这两幅作品中，我们都是通过形式的复制和操作的重复来创造空间物体。这里强调的是空间创意的形式基础：线条、色彩、图形、形状的材料质感。

况且，在贝津铭的一些作品中，我们还可以看到很强烈的装饰性。螺旋形的建筑也可以与塔特林的第三国际纪念碑联系起来，后者在中国早已为人所知，特别是在鲁迅的文字中有所提及。

通过这一选题，我们几乎可以追溯到俄罗斯构成主义的所有造型和图形代码，这也是中国当代平面设计的特点。现代主义的概念具有普遍性，任何元素都可以在平面、体积和空间等几种状态下同时发挥作用。俄罗斯前卫设计的准则也是如此，我们可以看到它们的混合和转变：色彩（黑色、红色）被激活并成为信息的象征，构图的对角线（构成主义最重要的元素）得到了强调，设计师使用“材料的真实性”的方法，并以 VKhUTEMAS 和包豪斯设计课程中可能制作的物品的精神来创作作品。色彩、平面、排版、空间和扁平化以这样一种方式发挥作用，它们创造的不是过去时代作品的重复，而是对原则的重新思考，将设计文化的关键经验带入现代水平。

1.3.3 俄罗斯和西欧前卫设计中的语言表述：至上主义、未来主义、构成主义（俄罗斯以外的设计及其与中国设计的相似之处）

俄罗斯非构成主义和西欧先锋派提出了与当代设计相关的各种技术。在俄罗斯构成主义之外，还发展出了形式普遍性的设计方法，这些方法在当代的各种背景下都展现出了其相关性和实用性。这些方法和技术包括至上主义、俄罗斯和意大利的未来主义、L. Mokhoi-Nadia（图 63、64）所表现的西欧版先锋派（它接近于构成主义，但并非在所有方面都与之重合）以及佩夫兹纳兄弟的构成主义，后者是在俄罗斯之外和共产主义意识形态之外发展起来的。

对上述各种前卫艺术而言，意识形态下政治基础并不重要，因此它们与俄罗斯的构成主义截然不同。但他们也有自己深刻的观念，更倾向于哲学和宇宙论问题。所有前卫艺术家都清楚，艺术可以直接影响生活和人们的行为。他们意识到，在他们的艺术和文字宣言中，他们不仅要面向个人，还要面向大众。

所有这些艺术运动都发展了一系列前卫的表现手法，在中国和其他国家的现代平面设计中都可以找到类似的表现手法。下文将举例说明这些相似之处（插图附录 2 “时代对话”）。

示例 2.纳乌姆-加博发明的雕塑技术属于俄罗斯构成主义的一个分支，它是在移民过程中出现的，不受共产主义意识形态的影响。加博对宇宙论而非政治思想更感兴趣。

他的雕塑作品似乎诞生于宇宙、周围的空间，同时又形成了宇宙。作品充满了一种生活在时空中的世界感。虽然雕塑是单色的，但在某种程度上，我们可以说是雕塑与绘画的结合，或者说是通过光线的作用而产生的绘画性。

示例 4.拉斯洛·莫霍伊·纳贾与亚历山大·罗德琴科的一些作品有很多相似之处。莫霍伊·纳贾看似是构成主义者，但不能明确的表现出来。他的作品具有更强烈的动感开端，并结合了几何抽象元素，无法还原为至上主义或蒙德里安画派的方法。莫霍伊·纳吉是某种技术的艺术方法追随者；他的想法是在招牌工厂生产他的画作（所谓的“电话画”）。莫霍伊·纳吉使用了多种几何图形：在这里展示的样本中，有圆的片段。

事实上，我们可以在这里谈论机器艺术或编程艺术。莫霍伊-纳迪亚作品的主要主题是运动和动力学，这是一个展示形式和构成变化的过程。在这里，我们看到的是形式（圆的片段）运动的序列（故事板）。

根据 R. Arnheim [3]，如果用“良好延续线”将它们连接起来，就会得到一条螺旋线。笔者认为，陈幼坚的作品与上述作品有关，其中也有螺旋形的“良好延续线”。中间的三个深色圆盘也形成了一条笔直的“良好延续线”，与《莫海-纳迪亚》中的黑棒类似。这些作品表明，平面运动的主题对前卫艺术非常重要，后来在其他国家的艺术中也得到了延续。

莫霍伊·纳迪亚的作品还能让我们感受到“画布上的造型感”。它的造型完全可以再转化成三维物体的（模型）。在这里，或许间接反映了他在三维物体和光效方面的工作经验。半透明的效果也让人想起 N. Gabo 的有机玻璃作品，尽管几何模块有所不同。

例 6.那些在类型上接近于构成主义的至上主义技法更容易为现代设计所接受。例如，从我们的角度来看，马列维奇以拉长的狭长人物，几乎是二维的杆状物为主的复杂动态构图结构，在香港设计师靳埭强的作品中找到了相似之处。在这里，我们同样可以看到一个占主导地位的垂直方向，长杆与小细节形成鲜明对比，对角线活跃而多样。但与马列维奇不同的是，这位香港设计师使用的是 45 度角的平行对角线。靳埭强的一些作品其实表现的更纯粹，细节里很多装饰性的图案：它是小许多元素的重复。让人联想到电子记分牌上的数字和其他文字部分的细节，以及选择复杂的“苯胺”色调，也显得很现代。

有趣的是，现代作者使用的背景不是 K. Malevich 的白色，而是他的学生 I. Chashnik 的黑色。马列维奇运用的白色，与此同时，至上主义的主要思想形式在空间中的浮动依然可读。宇宙、图像和哲学的宇宙被反转呈现，但出乎意料的是，这只会增强深度效果。

例 11.也许很多人认为马列维奇的《白色背景上的白方块》是至上主义发展的一种顶峰展现。我们完全可以将其视为纯粹意义的载体，其形象可以理解为客观世界的象征。众所周知，卡西勒（E. Cassirer）认为，口头语言中的声音模仿越少，其中表达的语言本源，即“符号形式”的本质就越强[30]。抽象的绘画，尤其是在至上主义表达时，也可以用相类似的表现方式来诠释。林徽因在她的的《王绍江》中也可视作一种 “符号的形式”。与马列维奇的作品一样，这幅画也采用了两种非常浅、几乎是白色的颜色，但林徽因的作品采用了更冷、更深的颜色作为象形文字的背景。每幅图像的基本几何体都是四边形。左下方的人物让人联想到马列维奇其他作品中的“模具”组合，包括本选集中与靳埭强的香港作品配对的作品。

例 12.安托万·佩夫兹纳（Antoine Pevzner）在日内瓦的雕塑是构成主义在俄罗斯境外和苏联意识形态影响之外发展起来的一个例子，而苏联意识形态通常与佩夫兹纳兄弟格格不入。 与贝聿铭在柏林建造的德国历史博物馆相似的可能性远非不言而喻。在这里，我们要注意到一种形式之外的特质建筑师和雕塑家的作品是在一个截然不同的异国文化环境中完成的。然而，在事物的本质上，我们看到的是独特的抽象几何形式，而且组织复杂。在这里，平面或更准确地说，表面构成了体积和雕塑形式。我们还应该注意到与环境的积极接触佩夫兹纳作品中的反形和内部空隙的存在，以及贝聿铭作品中空气和光线对玻璃圆柱体的侵入。

例 17.俄罗斯未来派的作品蕴含着丰富的构图技巧，对平面设计也产生了很大的影响。而这种影响与意大利未来主义的影响并不一致。在某些方面，俄罗斯的“Budelyanstvo”对非欧洲文化更具参考性。毕竟，俄罗斯未来主义有着明显的民族土壤，对民间艺术有着浓厚的兴趣。即使当代作家并不熟悉其作品的“类似物”，俄罗斯和中国作品之间的相似之处也会出现。俄罗斯未来主义的技法已成为专业和总体文化背景的一部分。虽然伊利亚-兹达内维奇的作品（《雇佣驴子》一书中的一页）是带有绘画元素的排版构图，而张晓刚的作品则是极简主义的绘画性，但他们之间的比较是非常合理的。此外，兹达内维奇的字母和标点符号与张的图像组件一样，几乎形成了装饰性和装饰性的行列。

在这两幅作品中，复杂而奇特的节奏给人一种自由感，与大多数前卫作品一样，新的形式应运而生。在具体技法上也有相似之处，如构图中的多向运动、深色元素在厚度和色彩饱和度上的渐变。

非具象的绘画表现形式在艺术和现实之间却建立了不一样的关系。简单（相对）的来说就是几何形式可以通过不同的表现方式被感知。丹托（A. Danto）举例说明了这一

点，他认为中间的一条水平线可以被视为两个元素之间的边界，也可以被视为一个独立的物体：“每一种艺术识别都会产生重大影响，只有如果中间的线是一条线而不是边界，我们才能将整个图像视为一个单一的空间。”[27，33-35]。

由于二十世纪前三十年前卫艺术的成就，这种主动感知的经验被纳入了现代辞典。如果没有这些，中国和其他国家的现代平面设计发展就不可能实现，或者会走上不同的道路。通过上述分析，我们可以继续解决以下问题：构成主义所实现的建筑学问题如何借助其方法在现代设计和艺术文化中得到解决。

1.3.4 根据图形设计组成结构-罗德琴科（对角线、野蛮、建筑学）

罗德琴科制定的作品设计和技巧方法（图 4），在现阶段不能也不应被视为一个特例和单一的教学体系（图 49、50、51）。用 V.B. Shklovsky 作品的标题来说，它体现了艺术作为“技术”实现的时代的趋势。

Bürger 认为：“艺术媒介是适用于描述艺术作品的最普遍的范畴。但是，只有在历史性的前卫运动出现之后，才有可能将个别技法作为艺术手段来实现，因为只有在前卫运动中，艺术手段的整体性才得以实现”[10, 29]。罗德琴科作品的概念可能就是从这样的立场而出发的。作为某种例子，他还提到了一些艺术家，其中甚至提也到了中国的绘画。Bürger 断言前卫运动“没有形成特定的风格，将过去时代艺术手段的可用性提升为原则”[同上]，这似乎不太公平。在构成主义的术语中，“方法”取代了之前流行的“风格”概念。如果风格被理解为实质特征和形式特征的概念统一体，那么在众多历史上已知的风格中，一些前卫运动，首先是构成主义和至上主义，也许会成为最纯粹、最严格的风格。自然，这些运动中的标志性人物都具有高度的构成感。而这需要一个明显的理性开端。根据这种情况，前卫艺术的理论遗产打破了浪漫主义关于艺术创作的无意识和“纯粹”直觉性的幻想。

亚历山大·罗德琴科（Alexander Rodchenko）的理论和创作遗产在此发挥了特殊作用。对他来说，有意识选择的时刻极为重要（图 4）：“罗德琴科制定的构图方案有助于培养区分构图类型的能力，并掌握有意识地、合理地构建构图的方法”[37]。

Bürger 对构成主义创作实践进行了充分的描述，他可能受到了构成主义创作实践的影响：“艺术创作过程可以重构，为在各种技巧中进行理性选择的过程，以期望达到预期的效果。这种艺术创作的重构不仅意味着艺术创作中相对较高的理性，而且意味着艺术手段的自由获取，不再受制于风格规范体系，而风格规范体系尽管间接地受到社会规范的影响”[10,28]。

在现阶段，这种立场似乎极为重要，这不仅适用于前卫现代主义者，也适用于传统意义上的后现代主义艺术家、建筑师和设计师。阿尔多·罗西（Aldo Rossi）的思想在这方面很有启发性：“出于先天或后天的原因，我从不信任那些以非理性为旗帜的人”[68, 88]。

罗德琴科用理性的方法分析了各种可能的构图方案，他特别指出了线性方向：对角线、垂直线、水平线和交叉线。有趣的是，即使是在教育学中，面对艺术经验较少的人，他也立即挑出了构成主义的关键方向，即强调动态。所有这些立场在今天仍然适用，我们在第 1.3.2 段分析的构成主义者的例子中也可以看到这一点。这就是附录 2 “时代对话”中的例子 1（罗德琴科，陈幼坚）、2（加布，李华）、5（塔特林，邢继兴）、6（马列维奇，靳埭强）、7（康定斯基，靳埭强）、11（马列维奇，林徽因）。

在下一阶段的研究中，罗德琴科建议分析垂直线条的使用，或许强调其体现戏剧性瞬间的能力。我们在实例 4（莫霍伊-纳吉、陈幼坚-构图轴）、6（马列维奇、靳埭强）、14（罗德琴科、鲁迅）中看到了这一技巧的运用。

抵抗重力的阴影在这里也很重要。建筑和环境设计中使用的现代材料和技术已经让现代人熟悉了这种“反重力”形式。因此，在现代平面设计中，需要更加鲜明的比例关系来增强动感，这一点我们在很多样本中都能经常看到。

积极运用水平线并不是罗德琴科的典型风格，但他在自己的作品中对水平线给予了重视。强调水平线也不是现代平面设计的典型特征。它出现在“背景”中，更多时候是作为“良好延续的线条”或基本几何体的元素、对角线方向的阴影、曲线元素和变形元素：见附录插图第 2“时代的对话”：例 6（马列维奇、靳埭强）、例 11（马列维奇、林徽因）、例 12（佩夫兹纳、裴尤明）、例 17（伊利亚兹德、陈绍华）、例 19（罗德琴科、王力行）。

在几何图形中，罗德琴科将金字塔、圆和十字架的两种形式单独列出。这些方案在现代平面设计中都得到了广泛应用。它们同样有着更悠久的实际应用历史。

在文艺复兴时期被广泛使用的金字塔式构图方案，在现代并没有失去其意义。它们都包含了非常活跃的垂直线与对角线的方向。此外，在电影和照相机的作品中，透视变形、鲜明的纵深运动方向也使观众的眼睛习惯于这些方案。 在前卫艺术中，它们通常以隐蔽的形式出现，如第二和第三平面的形式。见实例 9（罗德琴科、陈绍华）、10（波波娃）、15（塔特林、李华）、19（罗德琴科、王力行）。

圆形方案不属于前卫设计中的常见方案。其优势在于丰富的联想系列：马戏团、体育场、全景拍摄等。　我们可以在图例 5（邢继兴）、10（波波娃，张曼玉）中看到此类方案或其元素。圆形的一种变体可称为螺旋形：图 19（罗德琴科，王力行）。

按照“重力十字”的思路构建的十字形构图方案存在着将方案分解为四个部分的问题。但一般来说，在中国艺术中，可以类比象形文字的构造来应用这种方法。在中国艺术中，例 11（林徽因）就是这样一个十字架的例子。例 14（罗德琴科、鲁迅）是沿重力轴使用十字的鲜明例子。在这些书籍封面中，颜色和大小的对比以及字体的风格都提供了高度的动感。

圣安德鲁十字架“类型的十字形构图方案更具有构成主义和至上主义的特征，因为它激活了对角线。第 2 例（加博、李华）就是一个例子。突出对角线的其他变化有第 5 例（塔特林，邢继兴）、第 6 例（马列维奇，靳埭强）、第 9 例（罗德琴科，陈绍华）、第 16 例（李西茨基，陈幼坚）。

即使在构成主义发展的早期阶段，传统艺术与技术艺术之间的联系对于这些人物本身来说也是非常重要的。电影的一些摄影在罗德琴科和莫霍伊•纳迪亚等人的一些创作中占有相对较重地位。因此，电影术语很自然地出现在罗德琴科的文字中：“构图在中心。边缘构成、空隙的构成、剪裁形式的构成（电影画面）”。[37]。

第 5 例（塔特林，邢继兴）、第 16 例（李西茨基，陈幼坚）、第 19 例（罗德琴科，王力行）的特点是构图的中心部分密集突出。它们接近罗德琴科所说的“包装”类型，即绘画材料的构成几乎没有“空气”，充满了整个空间。“边缘”一般不是这些表现样本的特征。

罗德琴科还按照类型的区分来构图。线性（素描）构图。这一类型的例子很多：3（维斯宁斯、李志超）4（莫霍伊-纳吉、陈幼坚）、6（马列维奇、靳埭强）、16（李西茨基、陈幼坚）、19（罗德琴科、王力行）。

构图为色调（大量黑白），斑点比例占主导地位--例如 1（罗德钦科、陈永智）、2（加波、李华）、5（塔特林、邢继兴）、9（罗德钦科、陈少华）。

罗德琴科的创作分类也是出于本身的教学目的。因此，他也使用了一些不同的构图技术用来区分这些类型。例如，“注意力和冲击力的构成”的定义将注意力集中在感知上，而不是技术的选择上，因为技术的选择在这里可能是非常多变的。注意力和冲击力可以通过线性、色彩和其他方式表现出来。例 9（罗德琴科、陈绍华）中对比鲜明的条纹交替，例 16（李西茨基、陈幼坚）中字面和具象意义上鲜明的几何形式，例 19（罗

德琴科、王力行）中螺旋的侵略性。在后一种情况中，甚至不是构图元素成为打击乐，而是构图本身成为媒介中的重音。

对卢斯（A. Loos）来说，“装饰”，如我们所知，是一种“犯罪”。构成主义者更是坚决反对“装饰性”。尽管如此，罗德琴科也在构图类型中特别强调装饰性。后来，他自己也创作了极具独创性的装饰性构图，能清晰地表现出元素的重复。最突出的例子是第 19 号（罗德琴科、王力行）、罗德琴科的梯子台阶和陈绍华的例 9 中男女腿的交织。在例 10（波波娃）中，所有的重复都是变化的，但装饰性和观赏性成分是存在的。在马列维奇的例 6 中，我们可以看到简单几何图形的创作也有装饰性的暗流。在靳埭强的作品中，传统字母和数字的元素具有明显的装饰性，没有默契。例 17（张启华，兹达内维奇 I.）中的装饰性和与分形特征相协调的元素非常明显。

与其说罗德琴科是基于图像的内在属性，不如说是基于图像感知的规律性，他谈到了建立在重量基础上的构图。这些规律性是普遍存在的，因此很难谈论纯粹构成主义和后构成主义方法的特殊性。

罗德琴科也是最早谈到质感对于构图的重要性的人之一。在这里，我们既可以谈论材料本身的质感（塔特林的反浮雕等），也可以谈论所描绘的质感。由于构成主义者使用的是质量不高的排版技术，而且通常对物质性持特殊态度，因此质感在他们自己的构图中很少发挥重要作用。但是，在一个有节奏的结构中，许多小元素的存在会将节奏转化为质感，这一点后来被苏联理性主义美术家 N. Ladovsky、V. Balikhin 及其他同僚会注意到。在例 1（罗德琴科与陈幼坚）中，我们可以清晰感受到这种不同的质感。在欣赏 N. 加博和李华的某些作品时，我们会感受到一种不同的、特殊的质感，即例 2。

罗德琴科还考虑了其中所有的构图方式，当然也包括里面相当复杂表现的构图方式。他考虑了线性、图形性、定点性、通过语义、色调和其他影响因素来集中观众注意力的方法。这不仅仅是机械的摆放，而是一种影响观众情感的方式，具体做法是通过静态强调运动，对比构图中的大小细节等。[37].

我们可以再次同意 P. Bürger 的结论，即“陌生化”技术在这里也起作用，其主要原则是“震撼接受者”，这“成为艺术意图的主要原则”[10, 30]。[10, 30].

根据不同层次的系统元素之间的相似性规律，形成了类似分形对称的东西：构图方法和构图方式的理性主义增强，与对理性抽象几何形式的兴趣相吻合。下一节将会专门的讨论其中的功能。

1.3.5 处理抽象形式

抽象主义的出现是由多种原因造成的，对这些原因的分析超出了本研究的范围。但重要的是，非具象艺术是在那个时代普遍的精神、经济、政治和社会氛围下产生的（图 55、56、57、58、59、60、62）。Bürger 引用了 L. Winkler 的观点，总结道 Bürger 在谈到 L. Winkler 时总结道：“市场带来的对客户和主题的抽象是艺术抽象的先决条件，也是对构图和色彩技巧产生兴趣的先决条件”[129]。

非具象绘画在艺术与现实之间建立了一种新的关系。它灌输了对简单几何形式的品味。尽管简单往往是相对的，但人们可以通过不同的方式来感知它们。如上所述，A. Danto 在讨论将画面中间的水平线作为边界或独立物体处理时，构建了不同的空间[见 27，33-35]。

由于二十世纪前三十年先锋派的成就，这种积极的、解释性的而非固定的感知经验被纳入了现代词库。如果没有这些，中国和其他地方的现代平面设计发展就不可能实现，或者会走上不同的道路。

抽象形式可以是现实世界中某一对象的概括形象（附录 2 “时代对话”中的例 10，波波娃、张满洲），也可以是自我价值的形式（例 19，罗德琴科和王力行的螺旋形），还可以是普遍规律性的象征和体现（例 11，马列维奇、林徽因）。

由佩夫兹纳兄弟创立的构成主义的成就之一，就是抽象形式形成结果形状的表现力。它对这些“纯艺术”、简单的设计和简单的建筑也产生了深远的影响（见实例 2 加波、李华；12 佩夫兹纳、贝津铭）。

在中国文化中，使抽象成为现代中国艺术和设计有机组成部分的另一个重要来源是象形文字。象形文字与中国文化的其他特征一起，使中国艺术家和设计师使用抽象形式进行创作成为可能并富有成效。此外，抽象形式与周围虚空的互动不同，这对中国传统也很重要。

抽象主义的技巧既是中国传统在现代阶段的一种发展方式，也是吸收欧洲前卫文化的一种方式[85]。

构成主义技术在中国创作环境中的存在，正是布尔格所说的这些手段普遍可及的一个特殊案例[10， 29]。

中国长期以来拥有“最丰富、组织最复杂的绘画技法体系”，其特点是“唯美主义，对纯粹形式的语义价值的理解”[85， 48， 51]。这是中国平面设计发展的基础。虽然纯粹形式的几何图形在中国美术中并不十分突出，但却在艺术和建筑领域中得到了应用，

而且往往以复杂的表现形式出现。因此，对几何主题的产生的兴趣也是各大洲现代设计的特点。

1.3.6 颜色使用

前卫艺术中的色彩主题可谓相当发达。艺术家和设计师、实践者和理论家们对色彩在表现力、情感冲击力方面很感兴趣，并将色彩作为一种建设性的、形成形式的元素，而不是“栩栩如生”的元素。色彩在前卫艺术中的运用以“心理动机”为特征，而非叙事性和绘画性。[9,205].构成主义其实借鉴了未来主义的很大成就。

与几何抽象主义接近的运动，包括构成主义，更倾向于使用局部色彩。在色彩中，俄罗斯革命艺术家偏爱红色，这其中有几个众所周知的原因。其他两种主要颜色，黄色和蓝色，在受欢迎程度上稍逊一筹。另外，还出现了一些更为复杂的色彩。当时的大规模印刷水平不允许使用特别精致的色调和色彩过渡。然而，这与艺术家本身的愿望不谋而合，他们希望 “有份量地、粗略地、直观地”说话，“用街头语言”（引用 V. Mayakovsky 的某种说法）来向大众表达。

过去的几十年以来，社会和世界都发生了非常巨大的变化。激昂的“语调”和侵略性以及对野蛮的向往；所有的这些都成为了过去，革命的意识形态和某种强制的压迫感也都成为过去。

如今，“前卫已成为一种历史现象。当然，艺术家们仍在努力延续前卫传统（使用这一概念的可能性本身并不是一个矛盾体，它证实了前卫的历史性）”[10,91]。因此，现代设计师和艺术家的工作原则与 100 年前的原则并不相同。最根本的变化可能发生在色彩的运用上。

不仅世界的社会政治和经济形势发生了变化，不再接受直接的煽动性影响，也不再接受简单有力的言辞手段。化学和印刷技术的发展、彩色电影拍摄经验、电视以及现在的计算机，都改变了人类对色彩的感知。调色板的可能性变得更加丰富，必须加以掌握。

各种壮观艺术的发展，包括体育表演、电影、马戏、戏剧，以及美术和设计过程，都是激活色彩的原因。因此，P.Bürger 所指出的“新先锋派作品通常被视为装饰和应用艺术”[10, 81]的趋势似乎是很自然的。[10, 81].

上世纪上半叶前卫艺术所积累的技法已为社会所熟知，其新颖性已有所减弱，需要更敏锐或更多样的手段来吸引观众的注意力。让我们再来看看附录 2 “时代对话”的插图。比较一下例 2（加波、李华）中的作品是很有意思的。加博发明的雕塑技术在当时是令人惊叹的新技术。他既创作具象艺术，也创作抽象艺术，但他只将这一技法应用于前者。

李华利用这些技巧构建了一个抽象的构图。此外，这里还结合了体积和空间效果，并使用了三种基本色调。它外表看起来更像是加博和 G. Rietveld 等人作品的综合体，其形式无法还原为简单的几何图形。

在例 6（塔特林，邢继兴）中，主要的兴趣不在于色彩，而在于浮雕本身的理念。但是，塔特林侧重于（尤其是在本例中）形状和表面与周围光线和空气的相互作用，而邢继兴则将塔特林的技法运用到主题构图中，增加了可识别物体和复杂色彩的效果。在这里面，表面的光线也有所改变。

在例 7（康定斯基、靳埭强）中，我们看到了一个相当复杂的类比。康定斯基的晚期作品既包含几何元素，也包含变形元素。在靳埭强的作品中，我们看到了与康定斯基晚期作品中某些元素相似的形式。同时，作品表面的山谷和色彩的微妙变化也与 L. Popova 的“图像建筑学”颇有关联。但在这里，这种技法被应用于圆形造型，而且明显具有“电脑”性质，并没有试图 “模拟”波先锋派的手工技法。

在例 8（马列维奇，陈幼坚）中，我们再次看到了带有地方色彩的作品。但与马列维奇及其同时代人不同的是，陈幼坚创作的是彩色背景和白色人物。这些方法相互关联，就像古代的黑图和红图花瓶技法一样。在这里，还可以进行更细致的造型，例如下面的男子形象。整个构图获得了更大的空间深度，就像松开了图像平面。

对例 9（罗德琴科，陈绍华）的作品提出了一些问题。首先，在不要求判断具有独创性的情况下，让我们回顾一下，黑白影片的彩色海报是海报作者的独立视觉决定，超出了影片的限制。罗德琴科在这里的选择是完全可以理解的，也是自然而然的：大海和天空的主题是电影画面的有机组成部分。带有婴儿车的楼梯对角线的表现力极为鲜明。字体中的红色部分也表达了深刻的主旨。除了一般意义之外，它还暗指 S.M. 爱森斯坦在影片最后一幕中手绘红色国旗的艺术姿态。

在消色环境中只使用一种或两种色度的色彩，是构成主义的特色手法，也适用于当代设计。我们可以在实例 16（利希茨基，陈幼坚）、14（罗德琴科，鲁迅）中看到这一点。

在俄罗斯先锋派的作品中也能发现微妙的细微关系。更常见的不是在宣传作品中，而是在以宇宙论和哲学为主题的作品中，如马列维奇的“白色背景上的白色”。林徽因的象形文字作品（例 11）也采用了同样的构思。

Bürger 认为：“前卫运动将方法和风格的历史顺序转变为截然不同的同时性”[10, 101]。一些技术在今天依然适用，并以现代精神重新诠释。

其他文化的代表对俄罗斯构成主义的看法通常与“本土”构成主义截然不同。对构成主义如此重要的“实用性”（生产艺术）的悲怆和革命性地重组世界的任务，在其他意识形态体系中找不到应有的位置。正如我们在前面的章节中所看到的，其他民族的文化发展了自己的构成主义形象和概念，从而体现了构成主义的国际潜力。

外国艺术家和设计师将“结构主义”一词用于构成主义，这似乎不太准确。后来被称为结构语言学家的 F. De Saussure 在同一历史时期奠定了“结构主义”。（他的著作《语言学讲义》，是在他之后去世后的 1916 年才出版）。“结构主义”这样的一词语的出现的相对较晚。“结构主义”一词也被用于柯布西恩建筑学和其他一些现象。毫无疑问，它们之间存在共性，但单一术语的使用抹杀了构成主义的独特性，不仅是意识形态上的独特性，也是结构上的独特性：重叠和交叉的复杂性，高度的动态性。

瓦·塔特林和他的空间浮雕（图 137）为构成主义奠定了基础。 他用木头、金属、纸板、玻璃等各种材料组合而成的建筑可以说是现代“雕塑设计 ”的鼻祖。然而，与 A. Arkhipenko、G. Moore 和其他雕塑家的实验不同，塔特林的作品不是体积和孔洞，而是空间；他的一些方法不是更接近雕塑，相反更接近建筑。他的浮雕作品之所以具有特殊的表现力，不是因为材料的组合（尽管这非常重要），而是因为材料与空间的相互作用。体积和质量的感觉相比之下要退居其次，这也使其有别于传统雕塑。在 20 世纪和 21 世纪，雕塑本身也在积极探索这些新的可能性。

外国研究人员用一个源自达达主义的术语来描述俄罗斯构成主义者使用的方法：反艺术。这个词语的使用看似不太合理。达达主义者推翻了资产阶级社会的所有意识形态基础，宣称荒谬是一切的基础。尽管达达主义一词与罗德琴科的绰号之一 “反”很接近，但构成主义在许多方面与之相反。达达主义没有提出任何具体纲领，强调当时社会所有基础的荒谬性：不仅是艺术，还有道德、逻辑和哲学。另一方面，构成主义以历史乐观主义为特征。它忙于建设一种新的生活，现实的、乌托邦的、两者兼而有，现在这都不重要了。重要的是，构成主义者并没有简单地抛弃“风格”一词，而是选择了重量级的“方法”。他们追求理性、逻辑清晰，这就是他们的“新简约”。

这一时期的许多艺术家都从事抽象主义创作。至上主义和构成主义时而交汇，时而激烈交锋。所有俄罗斯前卫艺术家都热衷于创新，希望参与世界的重组，但他们在艺术和设计领域的行动却各不相同。他们对社会发展道路以及艺术家在共产主义社会和新意识形态宣传中的作用的看法也各不相同。

构成主义的语言表现形式明显体现了运用在平面设计上。我们必须强调这一点。使用一般化的图形形式，或者说提取“图形精华”，图像与摄影的合成，这些都是他们最

具特色的技术，也是他们创新的典范。他们的功利悲怆可以被视为一种反艺术的版本。为此，他们小心翼翼地避开了过去传统艺术所走过的道路。但我们应该记住，与达达主义者不同，构成主义者尽管发表了反美学的言论，但他们却是新美学的创造者，他们宣扬积极的理想和生活态度。换句话说，资产阶级先锋派的特点是历史悲观主义，而构成主义的特点是历史乐观主义。

构成主义者在两种情况下使用精细图形：绘图本身和图形设计的对象-平面图、方案（图 6、36、38）。这些平面图通常没有特殊的象征意义或实际意义。绘画图形通常只显示主要的特征。构成主义者发明了分割图像和艺术设计的新形式技巧。另一方面，一些设计师在他们的作品中使用了抽象的图形形式，其含义在上下文中非常明显，因为图像由许多协调的元素组成：线条、几何图形等。这些元素构成了复杂的结构，成为传达作者思想内容的有力手段。

俄罗斯构成主义者在其设计上依赖于“工程”（建构）方案，不仅从作品的整体形式上，而且从其单个元素（如字体）上揭示设计（图 5）。他们的一些工作本质其实是研究。他们可以有条不紊地来严格按照遵循自己的确定原则，并积极的宣扬这些确定原则，就像包豪斯里面的人物一样。如果我们用理性主义的分析方法来比较他们的设计和构图，那么构成主义者的作品则具有更强烈的感性甚至激情。

从俄罗斯构成主义者的观点来看，文字不仅为阅读服务。文本的阅读性，无论是单词和字母的含义，都有其自身的视觉表现力。他们都试图去释放这种强烈的表现力。请注意，这并非构成主义独有的特质。俄罗斯和意大利的未来主义者也以自己的方式追求这种表现力。构成主义者实现了视觉印象的终极饱和；视觉信息的形成是排版和摄影蒙太奇的结合（图 46、48），几乎任何构图元素（颜色、字体、模具、照片）都成为视觉语言的“字母”，整个构图成为煽动和影响大众的手段，成为传播新型综合信息的“传声筒”。这些特点正是平面构成主义的精髓和灵魂。

下面来让我们对其进行具体的实例说明。我们将对附录 1 插图中的图像进行分析。

例 1.12, 13.在《事物》杂志封面的设计中，L. Lisitsky 充分利用了色彩的表现力，并使用了各种方法来创造清晰而又极其简洁的图像。利西茨基以水平方向的方案为基础，使用无衬线字体（怪诞），或者说是用独立的图块构建杂志的标志，留出细细的缝隙，以便观众看到题字的构造。这种方法让人想起亚历山大-罗德琴科（Alexander Rodchenko）用相同形状（条形）进行设计的原则。平面上的设计基础只是一些简单的几何图形，这些几何图形在垂直和水平方向上形成了复杂的元素，可以隐喻为支撑节点。

这就是真正的构成主义图像结构。在这些充满意义作品中，形状、颜色、大小、布局；看起来一切都是在服务于围绕着中心的组合。

例 2.说明 63.拉斯洛·莫霍伊·纳吉。田野。1920-1921.绘画。不同颜色的矩形以一定角度排列。这里使用了渐变色和三种主要颜色：红、黄、蓝。它们产生了强烈的碰撞和压缩的视觉效果。

例 3 图 64 拉斯洛-莫霍伊-纳吉。魏玛包豪斯展览海报。1923.在这里，我们看到了他在平面设计领域成功运用自己独特的创作方法和技巧。这种成功基于工业主义的理性。虽然构图充满活力，但却有一种几何抽象画通常具有的内在姿态。这些特点在这里表现得非常生动，海报给人留下了强烈的视觉印象。

从现代设计的角度来看，俄罗斯构成主义是一场为现代社会敲响理想主义激进主义和前卫主义警钟的艺术运动。在反思整个现代设计、工业和工业文明的成就时，有必要认识到它的作用。随着现代工业材料和技术的出现，人们对构成主义方法的兴趣与日俱增。这些实际的方法在设计中都得到了深刻探索。相比之下，当时的中国经济、科学、技术和设计都是相对落后的。尤其是传统的工艺美术不能适应现代产品的创造，不能满足社会的需求。西方的影响没有充分渗透到中国当代设计中，其发展十分缓慢。模仿和仿制盛行。缺乏相关领域的创新，缺乏对特殊高新技术与材料的应用。尽管如此，现代的设计运动依旧对中国设计的整体产生了积极有力的影响。其表现意义在于对艺术思想的深入研究并且具有激励作用。

1.4 第 1 章的结论

1.俄罗斯前卫经验的意义超越了艺术和设计问题。俄罗斯构成主义者有史以来第一次直接参与设计生活本身，这与中国文化和世界观的基本态度以及整个当代世界的文化状况相一致。俄罗斯构成主义展示了意识形态与美学积极而富有成效地共存的可能性。在此，俄罗斯先锋派经验的意义超出了艺术和设计问题的范畴：为了积极推动国家的社会变革，有必要发展进步意识，这符合当今中国的需要。

2.从类型上看，中国文化的特点是面向实践活动的问题，而不是抽象的推理。构成主义者所生动表达的对生活的积极态度，在现代现实中很受欢迎。因此，大多数人们对构成主义表现得越来越感兴趣，并且对构成性本身也越发的感兴趣。

3.实践取向不仅不排斥，而且在其最佳范例中，还预设了明确的世界观基础。在这方面，与加布里切夫斯基（A.G. Gabrichevsky）的概念进行类比是很自然的，在加布里切夫斯基的概念中，整体的存在以其多变性出现，消除了高尚与功利之间的矛盾。先锋派，尤其是构成主义，理解文化的系统性，其组成部分是生产、科学和艺术。

在构成主义中，每一种技法都具有重要的生活意义，而且这种经验可以推而广之。这在当代中国的平面设计中也同样适用。

4.构成主义和整个前卫艺术将形式范畴转化为非风格设计工具。　这就是“艺术即技术”用作品名称（V.B. Shklovsky）的到来，时代趋势发挥了体现方式。

对艺术形式规律的这种态度的发展，使它们变成了意识形态的工具，后来又变成了商业影响的工具。

5.意识形态的展现和商业的关系表现与“精英、大众”的问题息息相关。构成主义与所有前卫艺术一样，看似反对大众文化的统治，实则吸收了大众文化的成果。从这些起源出发，我们可以克服后现代主义的局限性和死胡同。它对现代平面设计的重要意义还在于，它预见了现代设计发展的许多趋势，包括计算机技术。动态的构成主义形式似乎是为运动设计而设计的，这揭示了其实质。

现代生活的活力需要它的体现，而构成主义的一系列方法和技术正是最有效的工具之一。

纸质媒体和电子媒体的发展，增加了对通用形式的需求，而这种形式的机械、数字复制是有效的。

1,。俄罗斯文化和中国文化在逻各斯中心主义方面有相似之处。无论是精英文化还是大众文化，图像与文字在同一空间的结合一直是中国的特色。

象形文字的本质更接近于纯粹的视觉性，因此部分借鉴和再加工构成主义所发展的技术被证明是非常有成效的。

第 2 章 当代中国的总体文化背景：构成主义传统的作用和地位

2.1 在“东西方”问题的背景下理解俄罗斯先锋文化的理论思考：宇宙主义和整体主义

俄罗斯前卫文化在当代中国备受关注。其原因是多方面的。其中一些原因超出了艺术史本身的范畴。

首先，俄罗斯文化具有很多欧亚、非西方的特征，因此在欧美先锋派的所有品种和流派中，俄罗斯文化最有可能被欧洲以外的文化所同化和重新诠释。

其次，在中国文化中，对纯粹的非具象形式的兴趣从一开始就与生俱来。这不仅体现在象形文字上，还体现在《易经》的卦卜、《芥子园画传》中发达的线条和笔法系统上。[4]

第三，也是最重要的一点：俄罗斯的前卫艺术不仅仅是一种艺术现象，而是一种整体的世界观，它以重组世界和社会生活为己任。这一特征的体现也与中国展现出的世界观表现相近。毕竟，它是整体性的，“艺术与社会”之间的关系在此应得到特别清晰的揭示,“在所有高度发达的东方文化中，中国的文化是最综合的，中国的科学是最广泛的”[36,7 (Kobzev A.N.)]。因此，20 世纪 20 年代俄罗斯的先锋派不仅是一个艺术活动，也是一个社会活动，这对中国文化极为重要。

俄罗斯前卫艺术的起源可以追溯到 19 世纪。前卫艺术的鼎盛时期是 20 世纪 20 年代的苏维埃俄国，也就是社会主义建设的初期。在前卫的艺术表现形式创作者中，他们的某种观念是截然不同。我们知道，在俄国社会，革命无产阶级毕竟是少数。大多数人是农民，他们倾向于传统的生活方式，许多富裕阶层和社其他阶层的代表也是如此。

二十年代俄罗斯经济的特点是“多元经济”（multikladnost），即基于不同生产关系形式的不同类型和经济体系并存。事实上，艺术方法的多样性，包括学术性和前卫潮流的并置，正是经济多形态的文化类比。因此，我们可以说，在第一个五年期之前的苏维埃俄国，至少有两种类型的社会和不同的社会经济并存。

许多俄罗斯哲学家都写过关于东正教精神传统与建设共产主义社会思想之间关系的文章。这里只需提及 N.A. 别尔嘉耶夫的两本著作：《俄罗斯共产主义的起源和意义》和《俄罗斯思想》。东正教思想与构成主义之间存在着明显的联系：这是一种对人类完美的渴望，是精神对物质利益和舒适的支配，是集体主义。基督教与共产主义的实质思想同样是相关的。

---

[4] 芥子园的画传 /E.Zavadskaya 译. Zavadskaya. - Moscow: V. Shevchuk, 2001. - 512 c.

俄罗斯前卫艺术的特点之一是预示着现代工业设计的典型特征。就连 VKhUTEMAS 的全称命名：高等艺术与技术的工作室。其中也强调了文化科学与艺术的有机结合。在这里，人们是可以回忆起来列塔特林的作品和 Y.G. 切尔尼科夫的作品建筑幻想以及很多其他艺术作品。

例如，说到塔特林或 G.T.克鲁季科夫的计划，我们甚至可以超越地球。这些梦想和计划都指向遥远的未来。现在已经有了梦幻般的文学作品（详见弗•奥多耶夫斯基），但未来学至少还需要二十年才能诞生。

俄罗斯的构成主义者致力于现在所谓的实践导向。但实际上，他们的许多想法都是不可行的，即使是现在，人们也认为理论上有可能建造塔特林的第三国际塔，但实际建造这样一个整体还不可行。

俄罗斯宇宙主义与先锋派之间的联系这一主题已进入现代文化范畴。2016 年莫斯科媒体艺术博物馆为纪念尤里-加加林飞行 55 周年而举办的“俄罗斯宇宙”展览就是一个生动的证明。

A.E. Kruchenykh 和 M.V. Matyushin 创作的未来派歌剧《胜利属于太阳》反映了太空主题，K.S. Malevich 为此歌剧做了许多装饰。

事实上，即使是革命前的俄罗斯艺术也掌握了星星的主题。例如，A.N. 斯克里亚宾的《第四奏鸣曲》（1903 年）就以飞向恒星及其成就为主题。K.F. 尤恩的图形系列《世界的创造》（1910 年）是革命前俄罗斯宇宙主义的另一个证据。革命后，艺术家的宇宙主题得以延续-他的油画《新星球》（1921 年）。所有这些作品在风格、技巧、意象特征和意义上都截然不同。

俄罗斯的宇宙主义表现是多方面的。相反，它是一系列现象，包括艺术、哲学概念、社会教义和科学著作。它的很多内容都产生于宗教意识之外。关于 VHUTEMAS 与宇宙主义思想之间是否存在联系的问题无法给出明确的答案。在 VKhUTEMAS 的教授中，有从革命者到 P. Florensky 神父和 V.A. Favorsky 等不同的人物。除了前卫潮流，学院派画家也有代表，这也是构成主义者和其他前卫人物工作成长的精神氛围的一部分。此外，除了莫斯科和彼得堡的 VHUTEMAS 之外，UNOVIS-新艺术的展览也在各个城市设有分部。实际上，每个小组都创作了多件不同形象的作品。

革命前表现的宇宙观与革命后表现的宇宙观是怎样何联系与不联系的？在这里，时长会出现一些相同的艺术家人物，例如上文中所提到的 K. Yuon 和俄罗斯艺术史学家 N.M. Tarabukin 的艺术创作演变过程也很有特点。1916 年他写了《圣像的意义》，

1923 年写了《从画架到机器》。可能是研究者感觉到了这些主题的共性，它们被纳入了他的统一宇宙。

太空与共产主义思想之间的联系是否有助于它们被社会接受？可能是的。革命被视为宇宙规模的事件，与解决纯粹功利性任务的需要相结合。塔拉布金将那些艺术家的创作作品视为比任何创作活动都宝贵的的态度典范。

即使像 V.V. 马雅可夫斯基这样的“尘世”诗人也是在 1917 年写作的。马雅可夫斯基在 1917 年写道：“《我们的进行曲》中写道：”你看，天空中的星星太无聊了！没有星星，我们就编织我们的歌谣，喂，北斗七星！要求把我们活生生地带到天空中去″[56]。这或许可以被视为对“神的国度在人间”这一理念的革命性诠释。

俄罗斯前卫艺术家感受到了艺术、社会和政治生活中革命思想的共性。20 世纪 20 年代，苏维埃国家在成立和发展初期，其领导人支持前卫艺术。这也是许多艺术学校和其他协会得以存在的原因。

前卫艺术与其他社会群体之间的关系并不简单。观众接受革命艺术的事例不计其数。例如，阿·罗德琴科为革命剧院的话剧《英格》设计的家具，在该剧中移除后被舞台工作人员带回了家。艺术家 VF-斯捷潘诺娃、L.S.波波娃高兴地看着工人们购买根据他们的设计制作的布料。但这些都是例外。

新文化大多与精英阶层格格不入。大部分人口是农民。工人其实也是这里乡村的新后代。他们对美好和舒适的理想是在传统农民生活方式和他们所能看见的地主生活元素的影响下形成的。因此，不可能在这个时期大众会对构成主义产生迷恋。

20 世纪 30 年代出现的向“无产阶级经典”的转向是党和苏维埃政府的政策所致，但同时也满足了大众读者的已知需求。公平地说，应该指出的是，其他思潮的代表往往认为构成主义没有反映革命的全部真相。例如，建筑师 G.P. Goltz 就持这一立场。

二十世纪下半叶，俄罗斯前卫艺术重新唤起了大众的强烈兴趣。根据 V.Z. Paperny 的观点，“文化一”（前卫）与传统主义“文化二”之间的摇摆是整个苏联和俄罗斯艺术与设计史的特点。

在前卫艺术的代表人物中，I.I. 列昂尼多夫对宇宙论进行了思考，并以这种或那种方式将其体现在自己的艺术作品、计划作品和文本中。K.S. 马列维奇及其学生、埃尔-利西茨基、G.T. 克鲁季科夫等人的作品中都有宇宙主题的体现。有时，我们可以看到一些抽象的未来社会的图像。它对地球表面的依赖程度往往趋近于零。这些艺术和项目模型、概念往往具有真正的宇宙尺度。艺术家和建筑师实实在在地创造、建造了一个新世界。

这些想法的来源各不相同。

例如，G.T. Krutiko 在他的作品中综合了各种资料。这位 VKhUTEMAS 最优秀的毕业生在完成毕业设计“飞行城市”时，除了学习建筑学外，还研究了大量科技文献，并与 K.E. 齐奥尔科夫斯基通信。创新与传统在他的创作中得到了完美的结合。飞行城市“活细胞”的结构形式类似教堂的灯，但体积巨大。

以列宁命名的图书馆学研究所。列宁-列昂尼多夫（I.I. Leonidov）的毕业作品，看起来像一个外星空间站。在伟大的卫国战争期间，身在前线的建筑师在他的笔记本上开始绘制太阳城的草图，并在受伤后继续工作，直到生命的最后几年。

对于苏联的意识形态和文化而言，“太阳城”这个名字意义重大。它当然是指托马索-康帕内拉，更广泛地说，是指“乌托邦社会主义的全部思想，马克思主义三大源泉”之一（列宁语），也是苏联“意识形态神话”最重要的组成部分。因此，我们完全可以同意 N.A. Rochegova 和 E.V. Barchugova 的观点，即它是“大师关于理想世界秩序思想的正式体现”[69]。

但它不仅是一个建筑和城市规划项目，也是一个社会和政治政策。正如建筑师的儿子和学生 A. I. 列昂尼多夫所指出的，太阳城的生活是“一个不断发展的社会实验，在这个实验中，世界各国人民学会了相互理解，最大限度地展现了他们的身份和个性”[40, 38]。

列昂尼多夫的空间是流动的、充满生命力的，这使得他的项目与中国文化传统的代表人物想法很接近，也很容易理解：“对持续变化的形式的几种状态的时间感知，使静态图像变得动态，传达了形式的变化和过渡状态”[69]。读一读中国思想家关于万物流动性和易变性的特色论述，就能看出这与中国古典和当代文本的呼应程度。这样的类似论述是不计其数的，在此就不去一一列举了。

当代中国意识形态的一个特点是传统（儒教、道教、佛教）与社会主义成分的有机结合。因此，中国的艺术文化研究者和实践者自然会对历史遗产与革命变革之间的相关性问题非常感兴趣。在 20 世纪 20 年代的苏维埃俄国，尽管革命唯物主义世界观与神话世界观之间存在着明显的矛盾，但在个别大师的作品中，它们之间的元素往往是和谐地结合在一起的。

列昂尼多夫（I.I. Leonidov）就是这样的一位历史创造者。正如这位建筑师的儿子所写，他的太阳城一方面是一个神话，另一方面也是“一个不断完善的生活组织形式”。I. 列昂尼多夫萌生了“创建世界之都（两种含义）的想法”[41, 2]。

建筑师的笔记不仅包括建筑设计和理论思考观点，所有这些都被认为是通往更完美的社会世界秩序形式道路上的垫脚石。可以说，在列昂尼多夫看来，美学、政治和自然是和谐生活的统一体。这种方法引起了当代中国艺术家、文化实践者和理论家的关注。

俄罗斯有许多前卫艺术家都倡导太空理念。例如，A.M. 罗德琴科本人对天文学是非常感兴趣的。事实上，他的许多作品都是以天文计划为主题的变形。

这里已经提到，以 K.S. 马列维奇为首的至上主义艺术家也对宇宙主题表示敬意。至上主义与构成主义的主要分歧点恰恰在于对功利主义和实践的态度。可以说，马列维奇和他的大多数学生都是“纯艺术”的支持者，尽管实际上他们不得不在功利领域工作。但今天，他们之间的争论可以说已经解决了，实践派和非功利派经常互换位置，并经常交流思想。

马列维奇没有接受过系统的人道主义教育，而是贪婪地吸收他认为自己所需的知识，并拥有自己的世界观体系。马列维奇与哲学家 M.O. Gershenzon 较深的友谊与保持长期通信是相关联的。

马列维奇无疑可以被归类为宇宙主义艺术家。他的二维几何图形漂浮在宇宙空间中，那里似乎不再有重力作用。

至上主义在这里体现了很多纯粹的、有趣的几何形式：四边形、三角形、圆形等。几何抽象展现的思想是来源不明。显然，这也是把立体主义的创作思想带入了绝对主义。此外，马列维奇其实是想与 V. 康定斯基表现抒情的抽象主义来拉开距离，寻找属于自己的道路。康定斯基最终找到了属于自己的道路。他也成功地做到了。与本身形式不同，几何形式不存在于自然界，它以人的存在和创造活动为前提。

与此同时，K.S. Malevich、N.M. Suetin 和 I.G. Chashnik 的世界观在表现上也有一些不同的地方。尽管基本态度相同，但他们每个人都创造了自己的宇宙。

El Lissitzky 的 PROUNS 活动“批准新作品”代表了空间组织的独特形象。他自己称之为“从绘画到建筑的中转站”（图 141）。

因此，俄罗斯先锋派的宇宙观是多方面的。

理解宇宙抽象本质的思想是超越国界的，在每一种文化中，它都成为不同世界秩序观念的基础。中国观众之所以对俄罗斯的几何抽象感兴趣，也是因为中国文化中存在相关元素。至上主义概念中的许多内容都与“道教”的原则相关。在现有的资料中，没有关于马列维奇及其学生了解这些原则的信息。这里可能出现的所有类比和相似之处都是普遍规律的结果。

俄苏先锋派的历史是不连续的，原因是多方面的。仔细观察就会发现，赫鲁晓夫解冻时期的前卫艺术并非革命前卫艺术的逻辑延续。 现代概念是存在的，但它们并不具备大约 100 年前形成的概念所具有的思想力量。

关于“纯粹形式”的讨论在当代艺术家中并不普遍。相反，这些问题是在文化、建筑和设计的框架内讨论的。更有意义的讨论是关于对某些形式的感知、其心理和市场内涵，以及这些技术在计算机制图和数字艺术中的具体运作方式。换句话说，革命先锋派所特有的精神追求的热度现在已被“以实践为导”、务实和实用的方法所取代。

在革命后时代，社会生活中物质和精神要素、技术进步和民众教育的比例发生了根本性的变化。20 世纪 20 年代苏维埃俄国的例子清楚地表明，物质和工业的繁荣虽然对某些事业的成功起着重要作用，但并不能决定全局。俄罗斯人最喜欢说的一句话是“不是由于，而是尽管”。

此时，VHUTEMAS 的社会资源非常有限。与同期的德国包豪斯相比，其工业效率低得难以估量。尽管俄罗斯拥有一批杰出的工程师和发明家，但其工业和技术发展水平远远落后于西方。再加上第一次世界大战和内战的破坏性影响。

一个农业国的技术落后与艺术家、工程师和建筑师的奇思妙想相结合，令人惊叹的是，俄罗斯文化的特点始终是俄罗斯文化人物为自己设定了极致的任务。可见的成果是否受到技术滞后的影响，当然是的。自相矛盾的是对当时物质现实的漠视，却促成了一种令人难以置信的、大胆的思想飞跃，这种飞跃不仅指向不远的未来，也指向遥远的未来。当时的技术局限性、材料和机械的表面物理可能性都被抛在了脑后。但是，历史唯物主义的公式“存在决定意识”在其完整形式中规定了在此存在中形成的意识对未来存在的反向影响。“我们其实是我们的，我们还将建设一个属于我们的新世界”（E. Pothier，A. Kotz 译）这是当时时代的统一口号。对于建设者、艺术家来说，它是最具有直接的表现意义。

人们会惊奇地发现，这些人是如何在种种外部限制和缺乏最必要的产品的情况下，创造出当代艺术文化的大方向的。众所周知，VKhUTEMAS 的许多学生不仅没有接受过艺术培训，而且还是来自社会底层。他们的父母可能是文盲，他们自己可能在扫盲班或奴工学校接受过教育。然而，在进入 VKhUTEMAS 之后，他们的创作能力得到了爆发式的提升。创造力空前高涨和爆发有以下几个原因。

建设新世界的想法前所未有地激活人民的创造潜能。

社会秩序的存在，需要创造一个新世界，一种建立在根本不同的创新原则之上的生活。

除了人民对知识的空前渴望和政府为扫除文盲所做的巨大努力之外，还必须考虑到学生内心世界中深层次的大众文化和世界观。农民物质文化的许多原则、无产阶级在工业中的工作经验以及退伍士兵使用复杂机械的工作经验；所有这些都为现代设计方案的生长提供了土壤。此外，俄罗斯苏维埃前卫艺术，尤其是构成主义的特点，形式问题的解决不是孤立的，而是与社会、技术和其他问题结合在一起的。每个项目都是对新世界元素的构建。

苏联先锋派的设计，艺术建设面向城市和工业环境。然而，与自然联系的主题是其中一个重要的特色主题。这些主题包括 K. 梅尔尼科夫的 “绿色城市”和“沉睡奏鸣曲”。苏联的花园和公园设计也是 VKhUTEMAS 后人的功绩。苏联早期先锋派的艺术和设计文化以这样或那样的方式体现了人、社会和环境之间的联系。

这种态度看起来也与中国的文化相近。毕竟，“天人合一、万物生长”，“天人合一”的思想与中国传统哲学的各个方向都很接近。中国文化虽然反个人主义，但却缺乏神的宿命论。因此，个人的活动作用巨大。在现代社会看来，这些与众不同的态度一样适用。俄罗斯和中国采取各种举措来组织现代世界秩序、安全和繁荣。

在俄罗斯哲学中，有一些作者和文本与中国的世界观特别接近，这并不奇怪。中国对“共同事业”的思想感兴趣，总的来说，对宇宙论哲学家费多罗夫（N.F. Fedorov）的遗产感兴趣。这里需要指出的是，中国主题在俄罗斯思想家的作品中得到了广泛体现：从 A.N. Radishchev 的作品以及根据现有资料，我们可以判断费多罗夫高度赞赏中国文化，尽管他对其中的某些内容持批评态度。但在许多问题上，他的立场与霍米亚科夫（A.S. Khomyakov）比较接近，而与索洛维约夫（V.S. Solovyov）得观点也比较接近。我们没有发现费多罗夫了解中国传统哲学遗迹的直接证据，也没有在科学资料中发现任何相关迹象。由于不是这方面的专家，我们认为可以依靠研究员 E.A. Osminina [64] 的结论。

费多罗夫有两篇文章专门讨论中国文化的问题。这两篇文章都是与 V.A. Kozhevnikov 合著的。有趣的是，正是费多罗夫邀请他的同事俄罗斯杰出的中国学者 S.M. 格奥尔基耶夫斯基的合著的《中国象形文字分析》一书，该书反映了古代中国人的生活史[64，151]。

众所周知，费多罗夫经常阅读谴责欧洲列强对华政策的《新消息报》[64,150]。费多罗夫的文章是在中国“义和团”起义期间写的。即使在当时，他也敦促俄国在“黄金崇拜者”统治的欧洲和“祖先崇拜者”的中国之间做出选择 [64, 151]。费多罗夫认为“祖先崇拜者”这是最真实的宗教。

在费多罗夫看来，俄罗斯和中国都属于农业大陆国家，它们有许多共同点：“大陆国家必须摆脱海洋[西欧国家--S.I.]的影响，找到团结，找到共同事业”[6，41，52]。费多罗夫表示赞成“世界各国的人民都将统一”。[引自：64， 149]，这显然与现代最优秀的思想家和社会政治家的观点相吻合。

100 多年前的文史，考虑到条件的变化，可以与现代情况相联系。因此，现代中国对俄罗斯哲学家思想的感兴趣也就不足为奇了。

费多罗夫的哲学论在 20 世纪 20 年代的苏联时期并不广为流行。它的哲学与辩证唯物主义和历史唯物主义都有着不可调和的矛盾。这种哲学宣称以实践为中心，认为实践是真理的标准。K. 马克思的《关于 L. 费尔巴哈的论文》是纲领性的论文。其第 11 个论点指出：“哲学家们只是以各种方式解释世界，而问题在于改变世界”[53]。这句话出现在 S. 普罗科菲耶夫的《十月革命 20 周年大合唱》的开头，很有象征意义。(同样的片段也出现在 1988 年由 A. Schwarzneger 主演的美国电影《红色热浪》的片尾）。在苏维埃俄国，哲学的任务是重组世界秩序，这是一个独特的情况。

在这里来看，实践的态度和历史意识形态的态度其实并不矛盾。构成主义是非常重视这些艺术品创作的生产；罗德琴科（A. Rodchenko）的《工人俱乐部》（图 100、101）和塔特林（V. Tatlin）的《列塔特林》都是如此。许多项目都是梦幻般的，甚至是乌托邦式的，但艺术的社会功能始终是最重要的。

尽管 20 世纪 20 年代的前卫艺术与 30 年代的无产阶级经典艺术形成了鲜明对比，但为社会服务的理念贯穿于所有官方和许多非官方的苏联艺术中。如果说斯大林反对前卫艺术，那么无产阶级经典则不是艺术政治化的回归，而是这种政治化的另一种面貌。这无疑反映了国家建设观念的变化，但对这一问题的详细思考不是艺术史和美学的任务，而是社会科学和政治科学的任务。与构成主义和无产阶级经典不同，至上主义一般采取反功利的立场，这并不否认马列维奇的学生在彼得格勒列宁格勒瓷器厂工作的事实。

原则上，将艺术视为宣传和美化国家权力的工具并不新鲜：古埃及的金字塔和神庙、国王肖像、古罗马和古帝国的凯旋门；这样的例子数不胜数。

有时，统治阶级鼓励艺术家使用新的艺术语言。文艺复兴时期的意大利统治者就是这样做的，苏维埃国家在成立后的头十年也是这样做的。但更常见的情况是，统治者试图展示权力的稳定性和传统性，并为此要求艺术家、建筑师、应用艺术大师借鉴过去的方法。例如，欧洲的 19 世纪历史主义、苏联的无产阶级经典和战后的社会主义现实主义艺术都不是偶然的。同时，转向传统主义也是许多西欧国家的特点。

什么又是现代主义得真正艺术？如今，几乎所有国家都在问这个问题，因为全球主义已经在地球上行进了很长时间。现在，它的危机在包括文化在内的所有生活领域都显而易见。但是，为了理解当前形势的意义，有必要重温 100 年前发生的事件。

就在二十世纪二十年代，全球范围内出现了两种对立的潮流：一种是以现代主义为代表的国际风格，另一种是使用了许多民间物质文化技术的民族运动。至于现实主义艺术，情况则更为复杂。它也是以国际学术为基础的。民族性体现在服饰和风景的细节、日常用品和建筑中。

同时，我们也不能够夸大讲前卫艺术中的某种国际成分。众所周知，康定斯基是深受俄罗斯小屋与其他的民间艺术影响。马列维奇的至上主义创作作品与俄罗斯的圣像之间有着相似之处是显而易见。前卫艺术家在传统民族文化中发现了新的相关特征（如前卫服装设计、民间住宅的空间构造原则、日常用品的功能性和人体工程学等）。

现代主义和国际风格的传播在多大程度上与殖民主义和发达国家对第三世界的势力扩张有关，这是一个值得商榷的问题。无论如何，现代主义在非欧洲土地上的传播具有不同的含义和特征。现代主义美学是否具有沙文主义倾向，是否压制了非欧洲文化的独特性？与其说是，不如说不是。例如，非洲厄立特里亚的阿斯马拉或以色列的特拉维夫等城市的外观与西方建筑有许多共同之处。但是，马塞尔-布劳尔（Marcel Breuer）和摩西-萨夫迪（Moshe Safdie）在以色列或 W. 格罗皮乌斯（W. Gropius）在欧洲以外的建筑却保留了地区特色。毕竟，真正的国际主义是基于人类共同的价值观，但并不意味着压制民族原创性。它以尊重当地传统为基础，考虑到国家、整个地区的特殊性和自然条件，以全人类的共同发展为目标。孤立主义倾向往往不会促进民族文化的繁荣，反而会导致民族文化的停滞和退化。习近平主席提出的现代立场是，人类命运共同体的前提是文化的相互丰富：“你中有我，我中有你”。

过去五个世纪的西欧文化的全球意义毋庸置疑。现代设计艺术术语词库的大部分内容都是基于资本主义时代形成的西欧概念体系。因此，个人主义不可避免的对立竞争的观念也就应运而生。而 其中“先锋”这一历史概念实际是最初一个军上的术语，意思为“先进的分遣队”。

在 VKhUTEMAS，我们在多大程度上可以谈论不同个人和团体之间的竞争？俄罗斯文化所特有的集体主义精神很难与突出的竞争性相结合。

俄罗斯先锋派中确实存在许多不同的派别。他们在某种时期的特点时间经常发生言辞激烈的的争论。在这里，最重要的似乎不是竞争本身，尽管这种因素肯定存在，但是依然寻找出了最有成效的创作方法。了解 VKhUTEMAS 创意起源的关键可能就隐藏在这里。

实用主义从来都是俄罗斯文化的最高价值观。因此，即使在解决“纯功利性”的主题问题时，俄罗斯艺术家和建筑师也从未忘记本心。

“宇宙论”和“未来学”等不同概念之间的关联问题尤其引人关注。(构成主义与未来主义之间的关联问题不在本研究范围之内）。毕竟，没有“未来”的概念，任何有意识的设计和预测活动都是不可能的。俄罗斯政治和艺术界的革命者们将全部精力都投入到这一美好“明天”的建设中。斯捷潘诺娃（V. Stepanova）的一幅手写海报（图 41）就很能说明问题。

就构成主义者和其他前卫人物的作品而言，我们可以说是一种“未来学之前的未来学”。至少从培根时代起，科学预见就已经存在。但“未来学”一词本身是在第二次世界大战之后出现的。它通常被解释为科学预见。相比之下，“科幻小说”是一门艺术，一种文学体裁。在这种情况下，图像和系统是在社会、社会科学和技术发展的基础上创造出来的。 虽然不存在 “视觉小说”这一术语，但却有一些关于美好未来的图像，在这些图像中，很多东西都是天真的，很多东西都被正确地预测到了。

在俄罗斯文学中，奇幻文学领域也有令人瞩目的现象。例如，杰出的俄罗斯作家和科学家弗奥多耶夫斯基于 1835 年创作了奇幻故事《4338 年彼得堡的信》。有趣的是，故事的主人公是一位来到俄罗斯的中国旅行者。这类型的小说同样是以插图的表现形式存在。苏联的构成主义者现在仍在努力实现这种未来。关于这首 V.马雅可夫斯基的诗作《承载未来》：“未来不会自己到来，如果我们不采取行动”[55]。

在这种环境下，出现了“未来设计”的现代项目，包括 VKhUTEMAS 的作品。例如，М．Я．金兹堡和Н．А．米柳京设计的人民委员会住宅楼不是一种推测性的预测，而是面对未来的实验性问题的解决方案。也就是说，在这里，设计不仅是一个空间项目，也是一个社会项目，一个新的日常生活元素，在设计和艺术领域可被称为 “人道主义未来学”。无论如何，设计都面临着特定的任务，在当时的条件下，有许多成功的实际解决方案的例子。

构成主义的社会规划与现代未来学设计有一些共同之处，这是由设计本身所决定的，即面向未来。但在意识形态和具体结果方面存在更多差异。苏联构成主义规划了社会未来，为自己设定了新的公正的社会生活组织、人类进步的任务，促进了当时的进步理想。现代未来学设计如果着眼于近期的未来，就会为自己设定商业性的、墨守成规的任务。如果面向的是遥远的未来，则是以“宇宙”精神为导向的幻想形式。在这里，它更接近于艺术设计，并尽可能地远离社会问题。

知识交流的社会共同体是一个比社会主义思想更早出现的理想。奥多耶夫斯基在前面提到的幻想故事《4338》中预言了透明柔性塑料的发明、玻璃在建筑中的大量使用、地下铁的出现、电话，甚至互联网和社交网络。故事中的音乐女郎虽然没有学过乐器，却能即兴演奏，这显然与类似 Chatgpt 的东西有关。文中的一些细节显然带有幽默甚至讽刺的意味，这也表明奥多耶夫斯基并没有把科学进步视为万能药，也不容易产生无谓的乐观主义。无论苏联的构成主义者、实践者和理论家是否熟悉这篇课文以及类似的课文，都会产生一种共同的“文化光环”，这种传统在 20 世纪 20 年代也结出了硕果。

对艺术过程的任何理论理解，尤其是在艺术文化中，都以哲学和世界观系列的概括性术语的存在为前提。如果我们谈论“自由”和“秩序”这样的概念，那么在俄罗斯文化哲学传统中，我们应该把自由放在首位。俄罗斯最杰出的历史哲学家 N.A. 别尔嘉耶夫是自由的捍卫者和追随者：“对我来说，自由比存在更重要。我代表的哲学类型特点是首先在于，我不把存在放在哲学基础上，而把自由体现在哲学的基础上。似乎从未有哲学家以如此激进的形式做到这一点”[8，50-51]。由于他是 1922 年被驱逐上“哲学轮船”的人之一，他很可能与构成主义者没有直接联系。虽然他不是苏维埃政权的支持者，但他比任何人都更了解事件的历史条件和沙皇政府对所发生的一切的责任。他的著作《俄国共产主义的起源和意义》专门论述了这一点。他的许多论述可以与苏联构成主义者的活动联系起来。虽然他在书中提到俄罗斯艺术中元素的力量和形式的相对弱点，但这并不完全适用于俄罗斯前卫艺术。

在这里，自由表现为发明新的技术和表现手段，积极寻找浪漫主义时代所谓的灵感源泉。

这些构成主义艺术家创建了自己独创的体系，对材料和形式进行实验，寻找和发现创意，努力创造一种新型的艺术秩序。构成主义者最喜欢使用的术语不是“风格”，而是“方法”，这并非偶然。

显然，对他们来说，在自由和秩序之间没有选择。一种由艺术家自由选择、构建和创造的秩秩，根据他们的作品和文本，我们大概可以这样来表述苏联先锋派的主要思想。他们的作品、社会活动和政治立场之间是否存在矛盾？根据维特根斯坦（P. Wittgenstein）的观点，他们的活动既不是同义反复，也不是荒诞不经，因此辩证矛盾在这里是不可避免的。生活的实践并非总是让他们去实现自己的创作意图。构成主义的禁欲主义态度与普通人的愿望相冲突，普通人从富裕和充实中看到了繁荣和美好。顺便提一下，包豪斯的工人在建造魏森霍夫村时也遇到了类似的问题。所以，并非是纯粹的体现俄罗斯特征。

马雅可夫斯基是包括罗德琴科在内的许多构成主义者的朋友和合作者，从他下面的四行诗中可以了解苏联先锋派对这种不和谐的感受有多深：

“我想。要得到我国的理解、 我就不会被理解。好吧、故土；我还是算了吧、 经过，斜风细雨”。[57].

许多艺术家在历史中的命运都是悲惨的。一些人受到压制。20 世纪 30 年代及以后，许多人被迫改变风格，掌握新的职业活动类型，但仍然是为国家带来利益的人。

赫鲁晓夫解冻时期，在政治上出现了著名的 20 年代风格和理想的回归，中央政治局第 20 次代表大会，并宣布恢复列宁主义的社会规范。正是在这一时期，全苏技术美学研究所（VNIITE）成立，并出现了技术美学这一术语本身：技术美学是 20 年代艺术设计的新代名词。

在中国，“技术美学”一词最早是由中国宇航之父、工程控制论之父钱学森提出的。这位曾在美国工作多年的杰出科技人物，学识渊博，多才多艺。他在美国和后来在中国的命运都充满了戏剧性。在他生命的最后几年，他从事音乐和哲学方面的工作。

钱学森的美学观是由他的职业兴趣决定的。对他来说，技术、工业美学是航天、航空和军事工业的一个领域。

在苏联，对“技术美学”的理解更为宽泛。它在俄语中类似于“设计、工业设计”。在苏联，技术美学不仅被理解为机器美学，还被理解为人类物体世界美学发展的整个领域。

“美学技术”这一概念在俄语中并不常见。它过于含糊，可能意味着任何类型的技术，即在美学领域的行动方式，远远超出了设计和工业的范畴。

苏联的“技术美学”是二十年代生产艺术的继承者，而不是它的同义词。就其时代的创新程度、思想的生产力和审美力量而言，“生产艺术”超越了“技术美学”。但“技术美学”在某些方面也比“生产艺术”走得更远。它与生产建立了更紧密的联系，探索了二十世纪初还不存在的新领域：宇航、现代机床制造、医疗设备等。

在讨论 VKhUTEMAS 的概念与社会主义意识形态之间的联系时，我们应该牢记俄罗斯文化的一些特殊性。在这里面，意识的形态因素也始终发挥了重要作用。在俄罗斯涅克拉索夫（N.A. Nekrasov）的诗歌中“你可以不当诗人，但你必须当公民”和叶夫图申科（E.A. Yevtushenko）的诗歌“俄罗斯的诗人不仅仅表现是诗人”。因此，提出基本的世界观问题是俄罗斯艺术在整个发展过程中的有机特征。公众意识普遍赞同公共利益高于个人审美偏好的观点。俄罗斯思想家都知道，“纯艺术”高于生活散文也可以是一种积极的立场，反对强权对大众意识的操纵。普列汉诺夫（G.V. Plekhanov）的杰出著作

《艺术与社会生活》（1912 年）就证明了这一点。关于他的马克思主义的具体内容以及他与列宁的论战，已经有很多论述。普列汉诺夫与斯克里亚宾（A.N. Scriabin，上文提到过他的第四奏鸣曲）的友谊则鲜为人知。

在讨论意识形态在艺术中的作用时，应区分几个意识形态层面。例如，“人文主义意识形态”这一概念并不直接涉及政治。政治意识形态本身是一个完全不同的层面，与特定的历史时期相联系。艺术和文化确实有其独立的发展规律和生命周期，但也不应完全否认其与经济和政治现实的联系。只是这种强有力的联系是复杂并且间接的。

对于“VKhUTEMAS 组织是否具有比超越意识的形态更具价值”？ 当然这个问题的答案不一定是多层次的。除了其普遍的美学和人道主义价值之外，构成主义甚至在其政治中也蕴含着别尔嘉耶夫在《俄罗斯共产主义的起源和意义》一书中写到的真理。歌颂劳动人民，歌颂创造性和建设性活动，歌颂兄弟情谊和互助情谊，歌颂对崇高目标的追求，这些态度的价值并不取决于一个国家的特定政府形式或经济结构。试图完全背离这些价值观会导致不幸的后果。即使是最美好的理念，在其实施过程中也可能导致极权主义。从奥多耶夫斯基的乌托邦故事《4338》中不难看出这一点。这篇小说写于 1835 年，当时普希金还在世。

现代人类尚未找到现代社会发展的各种趋势之间的和谐联系。苏联在改进人类和社会生活组织方式方面取得了独特而宝贵的经验，这一点最容易通过苏联艺术和前卫艺术的成就得到证明。正因为如此，中国和其他国家的现代人已经能够批判性地评估近代以来的所有意识形态，他们怀着极大的兴趣和同情研究 VKhUTEMAS 的思想和创作的态度，将其遗产的精华和相关内容引入当代生活。

2.2 中国的设计艺术文化与研究问题：基于 2020-2022 年科学期刊材料《远东问题》和《今日亚非》

在中国历史中，“纯艺术”的概念表现得不太可能去大行其道。只会出现更有可能相反的情况。将艺术置于一个渗透着非艺术元素的环境中，无论是儒家思想、道家思想、共产主义意识形态、道德和佛教的要求，还是其他教义所有这些都是中国设计和艺术文化的有机组成部分。

研究这些现象的学生应该讨论整个中国研究的问题，原因有二。首先，中国人的世界观是整体性的，“艺术与社会”之间的关系应在此得到特别清晰的揭示：“在所有高度发达的东方文化中，中国文化是最综合的，中国科学是最广泛的”[36， 7（A.N. Kobzev）]。科布泽夫在自己的文章中也宣扬了同样的观点：“东方学的综合性质是东方

文化综合的结果。而在东方高度发达的文化中，最具有融合性的文化是中文”。[31, 79].中国的文化中是没有欧洲文化的分析性区分。它是整体性的，其所有形式不仅相互关联，而且相互渗透。

中国现代通信设计和印刷的成功并不令人惊讶。众所周知，中国人是纸张的发明者，有关书籍印刷的最早信息可追溯到 7 世纪，而在宋朝（10-13 世纪），书籍以及随之而来的小型出版社已十分普遍。自 17 世纪以来，彩色的雕版印刷就已经开始普及。

自古以来，中国的平面设计就与其他各种文化形式密切相关。现代视觉传达设计也是中国文化和社会生活各种表现形式的有机组成部分。因此，要研究中国的设计和艺术文化，就必须关注社会生活的其他方面，并得出与艺术史相关的结论。

科学期刊揭示了当代科学的实际问题。在这方面，2020-2022 年的《远东问题》和《今日亚非》杂志对俄罗斯的中国研究最具参考价值。这里既有许多著名作家[5]，也有一些年轻学者。

以上样本包含 V.V. Malyavin 的多篇文章。Malyavin.中国研究人员高度评价这位杰出的俄罗斯中国学者的作品。除专著外，该学者还不断发表新的研究成果，揭示了中国文化未被发现的方面和特点。同时，这位科学家的结论超越了最初的研究对象，具有普遍性。他的所有文章都包含许多对中国文化一般性问题的宝贵意见和评论。

因此，在专门研究中国武术的问题时，考虑到了中国哲学世界观的特殊性。特别是这位科学家写道，在中国古代，人们对事物外在表象的不稳定性形成了一种特殊的感觉：“从广义上讲，意识到有形与无形、内在与外在、虚空与事物等之间的不可能协调，使得受过教育的精英强调一切形式的不现实性，这导致了艺术和文学中怪诞性的加强”[51, 156]。对我们来说，有趣的是，今天揭示“有形与无形”、“空与物”冲突的最佳方式可能就是抽象艺术。因此，中国现代艺术家和平面设计师如此大胆而自信地运用非具象艺术的表现手法，体现以力量流动填充体现空间的力量，也就不足为奇了。

在中国的传统思想中，转化优先于本质，并将存在还原为事件，“力的配置”这一范畴超越了主体与客体、物质与精神的对立，要求从时间流动的角度来看待世界，在中国传统中，知识与行动，更确切地说，与对“当下 ”的掌握是分不开的[51，145]。对于现代艺术史来说，重要的是，掌握当代西方设计文化的技术和理念是当下的任务，而解决这个问题是历史进程的一部分。从我们的角度来看，欧洲前卫艺术的技术和理念在

[5] Сун Чжихао. 从“和平崛起 ”内涵讨论到现代外交政策的价值取向：来自中国的一些看法//远东问题. - 2022. - №3. - С. 56-71. DOI: 10.31857/S013128120020542-7. - №3.

中国现代艺术和设计中的应用可以说明，在我们这个时代的时序表中，“各种力量的配置是如何完整“加入”世界蜕变的永恒连续性，在那里，一切都相互和谐”[51, 146]。

在中国历史中，世界观在每一种文化的现象中都表现得尤为重要明显。一般而言，中国人的思维可以被称为哲学意义上的实用主义。然而，一般的抽象概念也是整体概念的重要组成部分。在分析现代中国政治中的乌托邦主义问题时，马列文也非常重视哲学基础。他对哲学的观察也反映了现代中国政治学的普遍现状。与中国艺术进行类比并非偶然，这对我们的研究很有价值：“完整的世界无法成为沉思的对象，它仍然是所有视觉的盲点。表明其存在的唯一方式是乌托邦的“空间游戏”：“可见与不可见、内在与外在、近处与远处的相互替代，这在中国艺术（从绘画和雕塑到戏剧和木雕）中表现得如此生动。现实在这里表现为朦胧、迷雾、巨大空间的朦胧”[52, 135]。吴冠中、刘炜、奚墨林等中国当代非具象艺术大师的许多作品都是如此。

在中国，艺术活动自古以来就直接包含在生活结构的过程中。它们在现代的变化是僵化的意识形态条件，被认为是世界秩序规律的体现。有人将当今国家对艺术家的要求与中世纪书法论文中的观点进行了直接类比：“一位书法大师可以采用显著增强生命自然活力书法表现效果。因此，中国书法家完成了传统留给他的使命：“完成天工”[51，147]。这一结论被置于以武术为主要对象的文本中。传播设计者还可以在这里听到积极参与社会和国家生活的号召。

近代史上与西方的接触给中国带来了前所未有的新挑战。经济学家和政治学家都得出了这一结论。但这同样适用于艺术。在这里面，我们几乎看到了直接表现的平行关系。在中国的设计和艺术文化中，植根于古代的民族方法得到了保留和发展，而现代的表现手法也得到了积极的掌握和重新诠释。

早在二十世纪初，中国的平面设计就不是倾向于欧洲意义上的“后现代”，而是倾向于非海报式的细节和绘画性。这可以看作是“工笔写意”的一种类似手法。这种技法可以捕捉到光和色的过渡、运动，以及不断变化的、并非固定在僵硬轮廓中的世界形象，这与中国传统的世界观是一致的。因此，在我们看来，社会主义现实主义学院派绘画不仅在题材上，而且在技法上都成为中国文化史的有机组成部分，这似乎是非常合乎逻辑的。

但其中俄罗斯历史中的苏联先锋派也依旧被中国的文化同化，成为其传统的一部分。中国采用非具象艺术有自己的先决条件：那就是象形文字。二十世纪中后期，西欧艺术家，如塔皮埃斯（A. Tapies）及其同事，积极研究远东书法的原理，这绝非偶然。我们看到，正如人们所说的那样，现代文化和民族文化的相互丰富是一条“双行道”。

现代中国的当务之急是发展科学技术和教育。政府正在努力广泛普及科学知识。早在 20 世纪 80 年代，就曾流传过一张“爱科学、学科学、用科学”的宣传画（图 183）。

2002 年，中国法律颁布了《中华人民共和国科学技术知识传播法》。该法是开展这方面活动的法律依据 [66, 15]。国家领导人致力于提高人民教育和文化水平的普遍愿望是显而易见的。中国解决这一问题的方法的重要特点体现在两个中国术语上：“科普和科教文博，字面意思是传播和播种”[66，第 15 页]。显然，设计和艺术文化领域的教育也应以类似的方式发展。这里也需要“传递和播种”，而且这一活动正在积极开展。新的博物馆和教育机构正在开办，现代设计艺术文化的不同领域正在研究，过去时代的文化遗迹也在以新的方式进行考察。苏联历史与俄罗斯艺术史在这领域中发挥了重要且积极的作用。

俄罗斯和中国的友好关系与密切接触是时代发展的结晶。其中的原因来自多方面的，经济、医学、工业、运输、政治等各个领域的专家。他们都以多种方式指出：“中俄跨境空间正在成为地区间和国家间互动的主导空间。中国的“转向东方”战略要求其进一步深化和现代化，包括彻底更新经贸、运输、投资、货币和金融关系，扩大旨在进一步缓和与深化合作的应用机制和项目的范围”[44, 11]。在此背景下，中俄文化合作正在发展成为这一进程的一部分。这些情况有助于加深中国艺术家、设计师、艺术评论家对俄罗斯遗产的兴趣。文化方面的合作也在不断深化和扩大。

尽管中俄文化差异巨大，但它们的共同特点是以文学为中心，文字发挥着重要作用。在这一点基础上，中国和俄国有着许多不谋而合的共同点。对西方个人主义的否定使他们走到了一起。俞丹红研究员对中国社会模式和俄罗斯社会模式进行了比较分析，发现了许多共同之处：“中国的“和合文化”与俄罗斯的“和谐文化”同样重视和谐、凝聚力和和睦相处的能力，但也存在着不同的观点”[109，155]。我们再来看看马利亚文：“天朝人类和谐统一的理想没有特定的历史内容，似乎适用于任何社会和政治制度“[52, p.141]其中更现代的艺术语言可以被视为古老和谐理想的实际体现。

这种统一的前提是对其他文化成果的吸收和改造，例如，我们可以看到中国艺术家和设计师对俄罗斯前卫艺术的技术和思想的重新诠释。如果说在古代，中国是一个强大的地区文明中心，在发展方面超越邻国并抵制其扩张，那么今天，中国的文化战略正在转变为儒家的宽容和在现代地缘政治中扮演重要角色的愿望。这不仅需要经济和军事实力，还需要丰富的文化，其兴趣正在广泛的发展。唤醒同时并向世界去传播关于中国的文化知识，向世界“讲述中国”这一概念的任务。2013 年，习近平主席在全国宣传思想

工作会议上首次提出“讲好中国故事”[77，第 22 页]。中国学者王义桅非常关注这些问题。他认为，与西方政治理论和中国古代学说不同，这一理论充分描述和解释了现代中国成功的原因[77，第 22 页]。B.Buzan 和 R.Little 等西方研究者都曾指出，盲目照搬西方理论对非西方文化毫无益处[77, p.23]。与宋志豪的结论相一致，我们注意到在艺术文化领域也有类似的情况。无论是用“芥子园”，还是用西方艺术史学家、批评家和美学家的概念，都无法充分和全面地描述这种文化的成就和问题。我们认为，需要的是对这些体系进行综合，这将比简单的相加更为丰富，并有助于形成分析现代中国设计和艺术文化的方式和一套概念。

另一位中国学者程道文也批评西方学者对研究欧洲以外的文化不感兴趣，不了解其特殊性[77, p.23]。这不仅适用于国际关系理论，也适用于对中国艺术文化的研究。程道文并不追求纯粹的公正性和客观主义，这也是中国思想的典型特征。西方学者在分析非欧洲现象时失败了：“原因在于西方对研究世界其他地区的特殊性缺乏兴趣，这导致了片面的考虑”。[77, c.23].

该书是关于政治现象的分析，但这些结论在很大程度上适用于对中国设计和艺术文化的研究。中国研究人员对西方学者的概念进行了非常批判性的评价，但对当代俄罗斯中国学者、莫斯科国立国际关系学院教授、《比较政治学》杂志主编 A. D. 沃斯克列先斯基的相关立场也表示赞同。他强调，不同地区国家发展道路的特殊性是由于在很早以前就已形成的结构特征，对这些现象的分析和评估应在非正统国际关系理论的参与下进行调整[77,23]。考虑到艺术文化的特殊性，这些结论同样适用于艺术文化。欧洲文化的技术、概念、情节在中国的土地上获得了不同的意义和特征，他与欧洲艺术品的外部相似性是显而易见的。现代艺术史也需要“非正统理论”来充分描述这种在全球化时代已经形成并将继续形成的复杂综合体。中俄两国艺术家、设计师和艺术评论家之间的互动就是一个突出的对相互文化感兴趣的例子。

在此，我们应注意两个术语的含义：“文化自信”（“cultural confidence”）和“文化自觉”（“cultural self-consciousness”）。第二个术语是 20 世纪末由中国人类学家和民族学家冯孝通（1910-2005 年）创造的，他接受了多方面的教育，吸收了俄罗斯和西欧科学流派的传统。他也是中国民俗学发展的奠基人之一[77，29]。中国的整个发展战略都是为了实现这些目标。

另一个相对重要问题就是人与自然的发展关系。在西方传统与文化中，人与自然对立并试图征服自然，而在中国文化中，“天人合一”的思想占主导地位。巴别塔是人类

试图战胜世界秩序，或许也是战胜自然的象征之一。中国神话中没有这样的故事，但摩天大楼也已成为中国景观的一部分。

来自符拉迪沃斯托克的研究人员米尔科（M.M. Milko）和尤尔琴科（E.S. Yurchenko）撰写了一篇相关文章。这篇文章是用来专门讨论中国摩天大楼以及建设的问题。与其他国家表现一样，这其中既有经济的相关因素，也有非经济的相关因素。后者包括“地方官员的职业抱负、城市之间的竞争”[59，26]。政府正在努力更有效地利用资源，保护过去的建筑遗迹和特色景观，抵制摩天大楼建筑的非个人主义。消防的安全和抗震系统也发挥了重要作用。因此，摩天大楼的问题似乎是复杂的，是自然、物质和技术、文化和美学问题的统一体。这种表现出来的综合性是中国历史的特点。现代城市环境设计的前提是居住或办公环境，也要具备一定的交流设计品质。

摩天大楼自相矛盾地融入了中国传统：“由美式摩天大楼妆点的现代中国大城市呈现出一种空虚和无定形的形象，而这正是与中国传统相结合的精髓，并决定了其历史形式。我们必须假定，这就是为什么中国如此容易地披上全球现代性的外衣，因为这样一来，中国文化的基本原则就得到了验证和揭示。因此，传统化与现代化表现形式并非是相互排斥的。相反，现代化将传统转化为文化资本，而正是在传统中，现代化为其自身找到了合理的解释”，中国人凭借其勤劳和实践的敏锐性，不仅能在最困难的条件下生存，而且还能轻松地吸收创新技术和生活形式，这一点中国人很清楚，而且几乎被视为中国人的传统美德”[52, 144]。

创新方面的技术采用不仅与工业有关。艺术和设计也是如此。所有这些创新技术都得到了有效利用，并与中国文化的规范和传统相契合。但其特点是：“东方在经济指标方面赶上了西方，但并没有失去自己的特性，其社会发展的规律性仍然不同于欧洲，认识新旧规律性的需要增强了中国研究和整个东方研究的作用”[36， 7 （A.V. Vinogradov）]。不同的科学家说，东方文化和东方研究的综合性质可能是科学进一步发展中最有前途的途径。这得益于东方学，西方科学和文化或许能够克服自身的分裂，克服差异极大的领域之间的矛盾。而设计综合了各种形式的文化元素，是一种非常有成效的模式。

每个国家的每种文化都必须不断地为自己解决民族性和普遍性之间的关系问题。其他文化体系所积累的经验，只要得到正确的体验和运用，就会给自身文化带来巨大的益处，并能在新的历史转折中发展和巩固自己的传统：“在现阶段，民族主义已不再是实现社会和谐和维护国家国际声誉的有效因素”[77,66-67]。中国学者定义为“新世界主义”的现象正在形成。当然，这种现代世界主义不仅不意味着民族原创性的平庸化，而

是在一个新的阶段主张民族原创性：“1993 年 9 月，中国社会学和人类学权威专家费孝通写了一句名言，由四个成语组成，我们来介绍一下：“各美其美、美美与共、天下大同”。这四个成语被认为是不同文明和文化之间理想关系的公式，也包含了实现这一理想的方法[77，67]。2022 年北京奥运会开闭幕式总导演张艺谋在他的舞台方案中表达了这一理念：“来自世界各地的各种雪花落在北京，立刻变成了人类的一片大雪花”。[引自：77，67]（图 185、186）。

艺术、设计、文化在总体上和单独的表现形式上都是国家战略的一部分。政治学家的结论对设计与艺术文化研究者颇有意义：“对战略文化作为应对威胁的国家外交政策模式的经典理解是由儒家的和谐原则带来的”。政治学家龚玉成在其著作《中国战略文化的传承与发展》中指出了这种文化的世代延续和大众性[32，137]。应对文化扩张的威胁并不亚于应对其他威胁。中国研究者提出了“战略竞争”这一自相矛盾的概念 [111，65] 。

让我们总结一下其中的一些成果。现代政治学家、经济学家、东方学家和哲学家在研究现代中国及其与俄罗斯和其他国家的关系时会分析各种问题。在此过程中，他们不时地从艺术和设计领域进行类比。但是，即使他们直接涉及其科学领域的问题，他们得出的结论对中国现代设计和艺术文化的艺术史研究也是富有成效的。

2.3 多媒体技术在现代大学社会政治学科课程中的应用和构成主义传统

俄罗斯的构成主义者从不局限于纯粹的美学形式。其中一方面，他们始终会对技术问题感保有兴趣，另一方面，他们也具有明显性的社会艺术气质。因此，将设计方法和现代科学技术渗透到其他专业教育过程中的所有变化都可以被视为构成主义遗产的发展。现代中国在教学的过程这也是如此。近些年来，随着国家的教育改革不断去深入，高校思政课程也发生较大的变化。不仅要用传统教学的方法，还要用新教学的方法。否则，很难甚至不可能提高学生的学习质量，实现大学课程的目标。社会的科学和政治的科学也是一样。多媒体可以促进社会和政治科学大学课程的有效性和发展。为此，教材编写者和教师需要深入研究多媒体技术在大学课程中科学合理地应用，将有助于学生更好地吸收课程所需要的知识，从而提高整体教育水平。

2.3.1 分析多媒体技术的需求（在大学的公共课和政治学课程中应用）

现代多媒体技术在思想政治学科教学中的应用发挥着积极作用：它增加了大学课程的吸引力，促进了学生政治思维的发展。在多媒体教学课件中，可以将抽象的学习内容表现得淋漓尽致，不仅能对学生的思维产生影响，还能对学生的情感、直觉和想象力产生影响。使用图像，使用构成主义成果中的技术来呈现富有想象力的文本，所有这一切

都有助于创造一个生动的、具有情感感知力的学习环境。在这里，学生可以获得良好的感官体验，这将有助于他们主动思考，否则就不可能有效地吸收所获得的理论知识。

例如：在学习“为崇高理想而奋斗，坚定远大理想信念”这一章时，学生对理想的概念、社会主义理想等抽象的知识难以理解。可以利用多媒体教学课件，生动形象地展示旧时代的场景、改革开放的成果、现代化建设的成就。然后让学生体验理想在现实生活中的作用，当理想成为行动的动力。

理想信念的作用可以体现出来，进而消除学生对远大理想“无关紧要、无用武之地”的错误认识。这样，就为学生今后的发展奠定了良好的基础[125]。

促进师生互动交流。多媒体技术在高校思政课教学中的应用，可以利用网络的开放性，使师生之间进行良好的互动交流，提高学生对理论知识的理解。让我们回顾一下 VCUTEMAS 的教学方式，在那里，辩论、讨论、师生积极互动是生活的常态。

多媒体技术在高校思想政治教学中的应用，可以将讲授、即兴交流与视听媒体的融入相结合。 师生之间利用多媒体平台进行交流，营造了良好的学习氛围，有助于高校思想政治教学水平的提高。

例如：在学习“思想道德修养与法律基础”时，如果仍然采用理论教学法，那么社会责任感、诚信、价值取向等对学生来说就是一句空话。这样，就很难达到培养学生思想道德素质和尊法守法意识的目的。基于这种情况，我们可以利用多媒体再现一些经典案例，鼓励学生思考和讨论，提高学生对理论知识的理解和掌握。

在大学的思想政治课程教学中基本都使用多媒体教学技术，这样可以更好的地利用课堂全部时间。教师也不再需要去花费大量的时间在黑板上写文字。多媒体技术资源还可以去提供正确有效的参考。如此一来，教师就有比平时更多的时间用来讲解关键问题，从而达到提高整体教学水平的效果[6]。例如：在学习“提高法律意识，弘扬法治精神”这一专题时，仅靠教师讲解的方式很难保证学生理解理论知识。这样既不能很好地促进学生法律思维的发展，也不能唤起学生的情感共鸣。相反，可以利用多媒体资源展示规范性法案的相关规定，让学生熟悉并慢慢理解。这将有助于学生形成法律思维[90]。希望提高个人的政治素养，帮助受教育程度较低的人群，在社会政治背景下考虑每项活动内容，这种态度的起源可以追溯到 20 世纪 20 年代的苏维埃俄国。 在这一努力中，先锋派发挥了重要作用。当然，考虑到当今的现实情况，苏联构成主义的当代继承者也可以从中汲取积极的激励。

[6] 沈一，«多媒体技术在大学思政课程中的应用» 期刊：《教育科学》 2021（07）页码：98-99

2.3.2 多媒体技术的负面作用（在大学公共课程中）

在大学教育教学中使用多媒体技术时，学生不得不接触到大量的网上信息，而这些信息并不总是积极和客观的。许多网上资料会激起人们严重的负面情绪和不良思想。如果学生的批判性思维能力、独立判断能力和自我控制能力不足，这种情况就尤为危险。这些信息的负面影响会成为大学教育教学的一个复杂问题。

教师也会受到影响。多媒体技术教学在高校的思政课程中教学具有一定的实际应用价值。但在使用时，教师应选择合理的教学方法，调整教学思路，否则会对学习效果产生负面影响。

在大学思政课教学中，必须将理论与实践相结合，使学生的知识成为其观念和行为的一部分。然而，在这些学科的教学中应用多媒体技术时，大部分时间都用于理论学习，导致学生对学科本质及其相关性的理解存在很多差距，对学生实践能力的培养造成一定的困扰[131]。

2.3.3 分析在大学公共教育课程中应用多媒体技术的策略（通过多媒体培养学生的价值观）

“公共文化”的相关概念是可以理解为“公共教育”的概念同义词。它不仅意味着对任何理论的研究，而且意味着旨在形成人格培养等的一整套完整的方案。在大学里教授这门学科的主要目的是培养学生的价值观体系，为他们的积极健康发展奠定良好的基础。在公共文化教学中应用多媒体技术，有助于教师根据大学生“此时此地”的实际情况调整教学内容。

例如：在大学讲授公共文化的过程中，我们会讨论这样一个问题：为什么有些学生喜欢好莱坞电影？因为，他们受到了自由主义和金钱崇拜的影响。好莱坞电影中迷人的淘金者形象和个人英雄主义的典范也起到了一定的作用。在这种电影的影响下，一些不自觉的学生便养成了不良的某种行为习惯。应利用多媒体播放相关影片，展示这些 “普世价值”的局限性及其弊端。这将有助于培养学生自我意识的基础、充分评价自己和所提供的“文化产品”的能力。 应教会他们思考多媒体所传达的价值观是否符合个人和社会的需要[95]。

在此，我们可以再次借鉴二十世纪二三十年代苏维埃俄国戏剧和电影的经验。许多建筑师们都积极参与关于创造戏剧和电影设计的物质环境。这些创作作品的情感表现冲击力是非常大，也成为大众公共教育里面的一部分。构成主义还对苏联电影产生的影响历史悠久，其中包括在卫国战争时期的电影。

由于高校意识形态教学是一个循序渐进的过程，很难在短时间内取得显著效果。所以，要注意多媒体信息收集和选择，将最生动、最有价值的样本传递给学生，使高校思想品德教学符合学生的需求，保持学生的学习兴趣，帮助学生形成正确的价值认知。同时也要考虑到学生的认知能力，他们在短时间内能吸收的信息量有限。因此，多媒体信息不宜过多。由于学生对外界印象的批判态度不强，他们往往会受到谣言的影响，对许多现象存在误解。有必要及时发现这一问题，并利用健康的多媒体信息来组织学生的思维，使其朝着正确的方向发展，其中包括培养青少年正确的价值观。为此，所应用的多媒体信息应具有一定的感知性和审美性。学习构成主义的经验和当时的理论著作将大有裨益。他们的个人公共意识与专业精神相结合，使他们能够创作出可以作为当代典范的作品。

2.3.4 创造适当的多媒体环境（学习过程）

树立良好学习环境是有助于学生在学习过程得到正常的发展。为了在大学开展公共教育，有必要为多媒体的应用提供有利条件。

当然，优质多媒体设备的可用性、所有过程的组织、计算机、扬声器、投影仪等的准备，都是确保加强学习过程中的情感感知以及教师和学生无需因技术问题而分心的必要条件。所有这些都是必要的，这样才能加强学习过程中的感性认识，教师和学生也不需要因技术问题而分心。从多媒体教学手段的角度来看，不仅要有课程表和相应的文字说明，还要将文字投影到屏幕上，充分利用数字技术的优势。那么，大学思政课以及其他学科的教学内容就会给人留下更加生动和深刻的印象[125]。

例如，在学习毛泽东的理论遗产时，用投影仪向学生展示计划和纲要，可以加深学生的理解。同时，要详细讲解毛泽东思想对世界的影响，介绍其历史特点，说明其发展前提，确立其地位等，展示理论的进一步发展，不仅要用文字、声音，还要用图像、图片、视频。改善学习环境可以激发学生对思政课内容的兴趣，使学生对所学教材保持专注的态度，从而全面提高大学教学质量。所有相互关系和影响的方式、历史阶段的顺序都可以直观地描绘出来，从而提高掌握这门学科的水平。

在形成方法材料（静态图像和视频材料）时，必须考虑视觉感知的规律、构图技巧、比例、色彩等对情感的影响。俄罗斯先锋派在这方面取得了巨大成功，包括在煽动和宣传领域。学习这些经验将有助于找到正确的表现手法。

2.3.5 增强公共教育教学的互动性（多媒体）

为了使教学过程取得成功，必须确保建立教师与学生之间的互动交流过程，从而提高教学效果，实现教育目标。

问答式的互动也是一种非常古老的表现形式。教师发起提问与学生的回答都是在意料之中的。比较遗憾的是，大多数学生其实都不愿主动去提问，在课堂上也表现出很被动的一面。如果不扭转这种局面，就很难保证社会政治学科教学的积极效果。借助一种新的学习教学方法，多媒体技术会解决这一系列问题。数字技术的使用本身已经带来了现代精神，有助于为学习创造有利的情感背景。学生看到的是他熟悉的视觉风格，也会产生积极的内涵。

苏联在研究某些形式技巧的情感感知方面积累了丰富的经验。这是由 INHUK（艺术文化研究所）和 GAKhN（国家艺术科学院）完成的。考虑到多媒体与传统媒体相比的特殊性，可以利用它们的成果。

不同国家、民族和文化之间的互动问题也与公共教育相关。

例如，在学习中国近现代史时，可以研究与不同国家的共产党和社会主义政党及运动的合作有关的材料。这方面的基础文献并不多，因此可以向学生提出一些有趣的问题，帮助他们通过多媒体找到正确的答案，而不局限于课本上的资料。这样的搜索过程激发了学生的热情，有助于他们获得更深层次的知识。同时，教师和学生可以通过多媒体对提出的问题给出不同的答案。这促进了学习过程中双方的有效互动，保证了学习效率的提高[132]。

2.3.6 将多媒体学习与其他学习工具相结合

虽然多媒体技术在教学方面给高校带来了诸多益处，但它只是作为教学手段中的一部分。教师不能局限于“多媒体思维”，必须建立在一系列学习需求的基础上，结合不同的学习工具，确保能力、知识、技能和能力的完整性。大学在教学中效果和质量是可以有效提高的。但教师和学生之间的互动性是需要强调的。例如，在大学的思政课教学中，多媒体教学可以也应该与人际交流相结合，其中包括竞争意识和辩论教学，即争论和论辩的方法。这有助于激发学生的主动性和积极性。另外，还可以采用问题的教学法。它能唤起学生思维的活跃性和深刻理解事物本质的欲望，增强学生表达思想的能力。

2.4 第 2 章的结论

1.当代中国意识形态的一个特点是传统（儒家、道家、佛教）与社会主义成分的有机结合。因此，历史遗产与革命变革之间的关联性问题对中国设计和艺术文化研究者与和实践者来说非常有意义。

2.苏联构成主义的艺术和社会价值不仅限于历史和地方利益。其基本语义态度似乎远远超越了欧洲文化和那个时代的界限。

3.其巨大的道德潜力弥补了当时社会政治思想的局限性，可以在各种历史条件下，包括在当代设计文化发展中积极表现和利用。

4.构成主义的一个重要经验是使文化达到了前所未有的完整性和统一性，包括政治、科学、哲学、工业、艺术、道德和日常生活。这对于具有整体性的所谓东方文化尤为宝贵。首先，这种综合性是中国文化所特有的。因此，艺术文化的所有现象都是国家战略的有机组成部分。尽管存在各种矛盾，但儒家的和谐原则在此发挥作用。

5.艺术、设计、文化的总体和单独表现形式是任何国家的国家战略一部分。

6.创新技术的合理采用不仅与相关工程和特殊工业有关。这一得出的结论同样也适用于艺术与设计。多媒体技术的发展得到了非常有效的利用，并且符合中国文化的规范和传统。

7.东方文化和东方主义的综合性质可能是未来科学发展中最有希望的途径。得益于东方主义，西方科学和文化或许能够克服自身的分裂，克服极度分化的领域之间的矛盾。而设计则综合了各种形式的文化元素，设计科学是一种非常富有成效的模式。

8.现代政治学家、经济学家、东方学家和哲学家在研究当代中国及其与俄罗斯和其他国家的关系时分析了各种问题。在此过程中，他们偶尔会从艺术和设计领域进行类比。但是，即使他们直接涉及其科学的问题，他们得出的结论对中国现代设计和艺术文化的艺术史研究也是富有成效的。

9.随着现代科学技术的快速发展，多媒体技术在高校思政课乘中的有效应用也越来越广泛。有必要了解其在大学教学中应用的正反两方面，并根据教学需要明智地实施最佳做法。

10.结合俄罗斯先锋派的方法论和美学经验，我们可以利用多媒体培养学生积极向上的价值观，营造良好的多媒体学习环境，通过多种教学手段的结合，增加教学的交互性效果，从而促进学生的全面发展，不仅是专业上的发展，也是人格上的发展。

第 3 章 当代视觉传统文化中的反思与融合

3.1 中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的应用

构成主义与中国平面设计的融合是在多种趋势的背景下进行的。

首先是接触西方设计模式，熟悉中国以外的视觉传达发展经验。

其次是与二十一世纪最后二十年出现的对中国传统遗产的特殊性有关。构成主义通过民族文化的方式进入现代中国平面设计，在其中发现了前几章详述的意想不到的接触点。还应指出的是，中国传统卷轴画原本是文字与图像的共生体，代表了一种利用语言和视觉成分进行交流的类型。

设计文化与传统文化的同步发展，不仅是平面设计未来发展的大趋势，也是弘扬中国传统文化的重要途径。这两个发展领域之间其实并不矛盾。现如今，需要详细分析中国传统风格与现代平面设计的共性，将传统艺术元素融入现代平面设计中，可以赋予现代平面设计更深层次的精神文化内涵，促进其长远的生产发展。因此，本节以中国传统文化及其艺术元素为切入点，分析其在现代平面设计中应用的必要性和可能性，并提出具体的应用要点，以寻求现代平面设计发展的有效途径。

让我们来看看这个问题的背景。

上世纪末二十一世纪初，模仿西方设计风格盛行，其设计方法和创作理念带有明显的西方特色。对中国文化传统的合理吸收和利用尚未实现。

随着物质生活水平的显著提高，中国公众更加重视精神消费，逐渐意识到继承和弘扬中华民族传统文化的必要性和重要性。这就为民族设计的发展创造了更为有利的环境，从而催生了涉及文化本身、语境和语义的设计类型[123]。

从中我们可以感受到写作者对于文化的热爱。将中国传统文化元素与现代平面设计技术相结合，不仅能弘扬和发展中国传统文化，还能赋予平面设计更深层次的文化内涵和精神内涵，使其饱含丰富的语境，焕发出新的生命力和形象魅力。

3.1.1 中国传统文化艺术元素在现代平面设计中应用的必要性综述

近些年来，随着现代艺术平面设计的全面复兴，传统文化里面的艺术元素越来越被广泛应用。这种有效结合可以增强平面设计的特殊复古性，突出平面设计的作品保有的文化内涵。同时，中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的运用，能够为这些平面设计作品营造出一种特殊的意境氛围。现代性可以将传统文化各方面的特点以一种全新的方式展现出来，并注重实现性和感受其深度[127]。现代平面设计在社会条件和实际空间条件上都不同于过去长期以来的设计。过去，设计的服务对象主要是统治者的宫廷、亭台楼阁，即豪华、高雅的休闲环境。而现代平面设计的服务对象则是各阶层人群及其空

间环境，高层建筑和现代工业景观的其他组成部分。但这种环境可以成功地融入现代平面设计的对象、传统文化的原则和元素以及古老的艺术作品中。现代环境可以有效地继承古典文化，并将其实际元素发扬光大。

3.1.2 分析中国传统文化艺术元素在当代平面设计中的应用现状

一个重要的问题是文化发展水平的差异，对某些原则、方法和技术的吸收程度不同。我国大多数平面设计师深受西方发达国家设计理念的影响，在创作中倾向于采用西方文化元素，甚至将其视为主导。在一定阶段内，这是以科技进步为代表的现代性精神的强烈意识发展的需要。同时，一些海外华裔设计师在创作中习惯于不加批判地使用西方文化理念，对中国传统文化的理解和对本国历史的认识远远不够。

此外，中国的许多设计师还没有充分认识到中国传统文化的独特性并形成自己的个性理解。他们在设计中的文化水平有时候往往还有待于提高。其中还有其他的一些问题也需亟待解决。因此，他们无法有效地将中国传统文化融入到平面设计作品中[140]。此外，好像所有的设计都没有属于中国传统文化的特点。长此以往，导致设计师逐渐放弃了对传统文化内涵的挖掘，甚至加剧了与过去的差距，削弱了中国设计师在国内外所取得成就的文化意义。

近年来，我国一些平面设计师倾向于掌握和利用世界设计的先进理念，过于注重模仿西方发达国家设计师的作品和风格，传统文化被完全忽视。这说明设计师对本国传统文化及其意义和内涵的理解还不够深入。这也是传统文化未能有效融入平面设计的主要原因。

要使中国文化的特征适应平面设计中的存在，找出中国平面设计的文化特征是一项独立而艰巨的任务[89]。

中国现代传统文化表现的博大精深，内容也着实广泛，类型也较为复杂。它的种类极其繁多，因此我们可以认为，未来将其方法和技巧应用于平面设计及其他领域将大有作为。现在已经有许多设计师在这方面取得了成功[7]。

要想在现代平面设计中有效地运用中国传统文化艺术元素，设计师不仅需要对自身文化的总体特征有深刻的理解，还需要对个别时期、个别潮流的特征有深刻的理解。如果设计师自身的博学和天赋不够，他就无法为自己的设计理念选择勒柯布西耶所说的灵感源泉。这些灵感可以是个性、风格、地方特色。除了要全面了解文化和精神内涵以及具有代表性的图案和原型（风格标志）之外，还必须在设计内部和外部环境背景中与这一系列元素配合使用。现代设计与传统物品的结合不仅是一个风格问题，也是一个语义

[7] 沈一.《中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的应用》期刊：艺术品鉴　2021(23)　页码：71-72

和技巧问题。如何选择标准来利用上述可能性，将传统与新事物相结合，是一个复杂的问题。这就需要来自外部的艺术史和文化研究理论支持，以及长期的积累和实践[47]。

设计师需要对传统文化、其内部结构和各种艺术元素有高度的了解。传统文化的丰富性大大增加了选择的复杂性，也是阻碍其在现代平面设计中广泛应用的因素之一。

民间工艺的特点是传统性，因此发展相对缓慢。就本研究而言，民间艺术技法在整个发展过程中可以被视为一个整体，因此可以将其引入现代设计中。

在全球经济一体化的影响下，不同国家和民族之间的文化交流日益密切。但在反对统一性的趋势愈演愈烈的今天，民族性和地域性成为现代设计的现实价值。这就在客观上要求平面设计师主动全面地了解传统文化，吸收和同化传统原生态文化样本中所蕴含的“形”与“意”。要在原有装饰元素的基础上，进行深层次的改造和提炼，创造出必要的创新，使平面设计既符合现代风格的审美要求，又能最大限度地展现传统纹样和图案的特色和内涵[115]。

例如，在北京奥运会火炬的设计中，设计师认为螺旋形的视觉元素与云有关，具有良好的象征意义。它的含义被理解为属于中国文化的标志，是存在和共生的寓意。它在此体现了某种和谐与互相融合的新型设计理念。

这支火炬是使用中国传统装饰元素的一个范例。在现代平面设计中，使用这种技法可以大大增强艺术表现力，从而增强对观者的感染力，并在向下一代传播和传承民族传统方面发挥重要的积极作用。

3.1.3 传统书画元素的应用

平面设计在某种特定情况下是连接生活、艺术和商业的重要桥梁，但在日常得生活中会得到普遍广泛的应用。平面设计本身与绘画中的形式、内涵有着特殊密切的联系。在这里，颜色、染色、线条和文字都得到了合理的运用。因此，平面设计可以直接借鉴和吸收某些画种的各种艺术元素，甚至是特定画种的技法。

水墨画是中国美术的典型代表，在中国传统文化中占有极其重要的地位，是中国古代智慧的结晶。白描、水墨等绘画材料的运用体现了色彩的象征意义，蕴含着深刻的寓意。将传统笔墨技法元素与现代平面设计技术相结合，可以大大增强整体的表现力，传达各种情感和意境，突出简约之美。

书法在传统绘画中，也是一种艺术表现形式。它以字为主要载体，自诞生以来，一直是中华民族传统艺术元素的核心，也是人与人之间交流的一种手段。书法艺术反映了中国几千年历史文化的发展，其类型丰富多样。它形成了行书、草书、楷书、隶书、小

篆、大篆等多种书写技法。传统书法反映了中华民族深邃的思想和审美意识。它其实是作为世界文化遗产中的一部分。

所有的书法字体在表现上都各具不同特色，例如：篆书的笔画普遍均匀优美，字形略显稍长。隶书匀细工整，楷书也是工整清秀。草书的艺术价值远远大于功利价值，行书兼具草书和普通字体的双重特点等等。

将书法元素融入现代平面设计可以极大地丰富这些作品，丰富其意象。它不仅能赋予现代平面设计作品以美感，还能赋予其文化深度，使其沉浸在延续民族文化的氛围中。要继承和延续书法的传统，结合书法的发展创新，既要从中国文化的古老内涵出发，又要研究汉字的演变过程。这样，我们才能摆脱汉字美学的形式局限，更大胆地运用色彩。同时，要充分利用现代科技手段，实现书法在平面设计中应用的无限创新。

例如，我们中国银行 logo 徽标于 20 世纪 80 年代末创作。图样由香港著名设计师靳埭强设计，“中国银行”四个汉字由著名学者郭沫若题写。设计师以中国古代钱币和“中”字为原型，象征性地表达了铜钱的使用是中国金融史的一部分，同时也是书法艺术的元素。这一方案突出了徽标的中国特色，给观者留下了深刻印象。此外，“中国银行”四个字采用了行书手写体，与图形徽标的意象相得益彰，给人以优雅、力量和活力的印象。该徽标自设计以来一直沿用至今，使中国银行的形象更具人文气息和表现力。

中国传统文化元素类型多种多样，将其与现代平面设计技术相结合，是继承和发展民族文化传统的有力手段。因此，与时俱进的设计师总是以传统艺术元素为依托，将其视为合理创新、开辟新的发展道路的坚实基础，否则就难以解决过去设计中积累的各种问题。在现代平面设计中灵活、充分地运用传统文化艺术元素，既能满足创新的要求，又能保护优秀的文化传统。引入更多的传统文化艺术元素，将为当代中国平面设计增添新的活力，因此，如何让传统元素渗透到当代艺术和平面设计中，是我们应该高度关注的问题。

3.2 展览和策展活动框架内的现代主义和构成主义：以 20 年代视觉文化传播和推广形式之一的展览的设计、建筑主题内容为例

展览，无论是直接针对构成主义的展览，还是关注范围更广的其他展览，都在传播构成主义的影响方面发挥了重要作用。大量展览表明，构成主义思潮的相关性急剧增强。接下来，我们将讨论“巴黎-莫斯科”展（1979 年）和“莫斯科-巴黎”展（1981 年）、“柏林-莫斯科”展和“莫斯科-柏林”展（1995-1996 年），以及在杭州中国美术学院中国国际设计博物馆举办的“从 VKhUTEMAS 到未来的图景：苏联-俄罗斯设计”展（2022 年）。根据 M.T. Maistrovskaya 的分类，这些展览可归类为 “文化性”展览。

这类展览“创造新的形式，在新的情况下展示艺术主题，建立新的方面，寻找比较”[49, p. 621]。这些新情况包括一整套条件，其中也包括社会政治条件，这使得大众逐渐习惯于前卫艺术。

“巴黎-莫斯科”和“莫斯科-巴黎”展览在内容、概念和材料上都有所不同。由于当时苏联实行的意识形态限制，俄罗斯前卫艺术家的作品展出量要小得多（图 102、103）。在莫斯科苏维埃方面的坚持下，苏联艺术家、社会主义现实主义的代表人物的一些作品被纳入了博览会。

然而，巴黎展览的概念也不能说完全没有意识形态。从策展人的角度来看，他们对苏维埃政权头几十年的苏联现实主义绘画并不感兴趣，这也是不公平的。今天，我们无法否认具象写实主义绘画的重要性，它受到前卫主义的影响，在世界各国继续发展，特别是在中国非常受欢迎。

这些展览的一个特点是具有复杂性的。绘画、文件、照片、戏剧作品模型等都被“平等地”展示出来。这种复杂性的空间倾向于构成主义的禁欲主义语言。

莫斯科展览馆的设计风格和展出物品的种类略有不同（见图 102）。在苏联，将纯艺术品、应用艺术品、文件、照片、模型和其他手工艺品集于一个展览空间是一种创新。更确切地说，这种展览在纪念馆、历史博物馆、地方历史博物馆等都很常见，但在艺术博物馆中举办展览则是一个大胆的尝试。这种多形式的材料需要一种特殊的解决方案，而构成主义方法在这里被证明是最合适的。博览会的作者 K.I. Rozhdestvensky 不仅仅营造了一个和谐的环境，而且“空间和语义的组合给人以理解和渗透的效果” [49, p. 624]。众所周知的是巴黎的艺术展览都是在蓬皮杜艺术中心所举办的。在巴黎，展览在蓬皮杜中心举行，那里的环境本身就与展览材料产生了共鸣。在莫斯科，展览在普希金美术馆大厅举行。因此，设计师团队（K. Rozhdestvensky、K. Vshivtsev、A. Perelman、V. Shpak 等）面临的任务是创造一个环境，综合对比：“主要目标是协调展览和博物馆，尽量减少对永久性博览会的侵入和破坏”，为此创造了“自主建筑结构”[49，第 624 页]。

至于两个展览的视觉和图像概念，有许多共同的元素。特别是平面设计师 R. Tseslevich 的作品（图 103）。他设计的海报和目录封面明显参考了构成主义样本。这里使用了对角线的激活、无衬线字体的切割、构成方案的基本几何体的简单轮廓以及色彩的轻快等技巧。

因此，构成主义在这里起着形成风格的主导作用，是整个先锋派的核心特征。

“柏林-莫斯科”和 “莫斯科-柏林”展览在概念上也有所不同（图 104、105）。

在柏林马丁-格罗皮乌斯博物馆（Martin-Gropius-Bau，应用艺术博物馆）举办的“柏林-莫斯科”展览尤其引人关注，该展览的空间解决方案来自于丹尼尔-里伯斯金（Daniel Libeskind）。

首先，它的展览方案是构成主义和解构主义之间联系和历史连续性的物质体现，而利伯斯金正是后者最激进的代表人物之一。

其次，利伯斯金的空间解决方案（图 104）可以被理解为古典（广义）艺术与前卫艺术之间冲突的象征性表达。最初的条件是由博物馆建筑本身的空间决定的，其主要风格特征是德国式的历史主义和折衷主义，有些沉重。这种风格与侵入其中的具有构成主义-解构主义精神的对角线方向的大型红色平面相冲突。

当然，分别在莫斯科举办的“莫斯科-柏林”展览（项目设计师 Boris Messerer）（图 105）与柏林的展览有共同之处。这在一定程度上是由博览会材料的总体特征决定的，它限制了“可允许的价值范围”。

同时，莫斯科展览也有其自身的特点。

首先，它是政治和艺术理念之间的妥协。这是不可避免的。这次展览“具有挑衅性和问题性”[49,630]。如果说在柏林，德国和苏联的作品没有在一个展厅里发生冲突，那么在莫斯科，展览则是建立在并置的基础上。象征性的“红与黑的对话”[49, 633]。

材料的摆放有两种选择：挂在墙上或放在陈列柜里。

莫斯科以架上艺术为主。摄影、建筑和电影部分有所减少。

Messerer 将丹尼尔-里伯斯金的红黑棱镜的尖角磨平，变成了某种弧形。展览的整体情感基调变得冷静、客观和叙事性。对于极权主义艺术这种复杂的材料，这样做是完全且必要的。在德国，其实第三帝国的相关艺术品已久斗是官方所禁止的。但在“莫斯科-柏林”此次展览上，这些作品几乎是第一次出现在大众视野里。与斯大林的肖像画和其他社会主义现实主义作品相比，这些艺术作品立刻就显得格格不入。

每位设计师都会将其在不同领域积累的所有创作经验融入到特定的解决方案中。因此，B. Messerer 自然是以戏剧艺术家的身份来完成这项任务的。在此，让我们再次回顾一下戏剧艺术在构成主义的形成和历史中的重要作用。梅塞雷尔将国立美术馆白色大厅中的“天顶”空间作为舞台，这是博览会的关键场所。他强调了中央半圆形的标志性作品，并增加了半圆形，一方面将它们变成了戏剧后台，另一方面，仿佛将大厅其他部分的空间与这个关键的、决定俄罗斯前卫艺术史的系列的作品隔开。

杭州的中国美术学院博物馆。从“VKhUTEMAS 到未来图景：苏联-俄罗斯设计”展

该展览于 2022 年 3 月 17 日至 7 月 10 日在中国美术学院博物馆举办（图 111-114）。这是中国第一个完整展示从苏俄到苏联晚期的设计史及其背后思想的展览。

该展览试图让观众沉浸在当时的氛围中，客观地探索苏联设计所进行的前卫实验，以建立一个全新的生活世界（不完全是胡塞尔对该术语的理解）。它旨在确定社会主义设计（即艺术建设）的起源并展示其取得的成功，追溯创造力的内在驱动力在设计和艺术领域是如何发挥作用的，并重新思考它们在社会主义制度下的价值所在。

20 世纪 20 年代，苏维埃时期俄国文化与教育改革的发起人 A.V.卢那察尔斯基曾提出：“只有当各世纪和各民族作品中一切有价值的东西都成为全人类文化宝库中不可分割的内容时，艺术才能被称为全人类的艺术”。中国和其他国家的设计师需要利用苏联的遗产，这就是一个很好的例子。

对于中国的传统文化而言，二十世纪第一季度各种前卫运动之间的差异并不重要，重要的是它们之间的共同点。这也是包豪斯艺术品的研究经验成为 WHUTEMAS 艺术基础的部分原因。

中国在包豪斯的研究是收藏始于 2010 年的。当时，中国美术学院获得了杭州市政府“以包豪斯为代表的西方现代设计体系收藏”的资助，并在全国率先成立了“包豪斯研究所”。经过近八年的系统研究，艺术史学家们试图克服中国人对包豪斯的误解，开始寻找包豪斯的思想来源和可能的相似之处。而苏维埃时期俄国的艺术与设计思想是包豪斯中最重要的组成部分。

展览通过各种展示手法，再次追溯了当代艺术和设计思想的起源。展厅内陈列着原创文物、真实文献、模型和纪录片。

展览比较了包豪斯和 VKHUTEMAS（即前苏联国家高等艺术和技术讲习班，俄文缩写为 VKHUTEMAS），并分析了它们之间的联系。 VKHUTEMAS 和包豪斯几乎是同时诞生的两所规模比较大的现代设计学院。

2019 年，世界各地庆祝包豪斯百年诞辰的活动使其成为“炙手可热”的热门话题。与之形成鲜明对比的是，诞生于苏俄的 WHUTEMAS 却长期被学术界忽视，研究不足。其研究的巨大缺失亟待克服。因此，中国实行并积极推进改革开放政策已经三十多年了，艺术设计的理论和实践都面临着紧迫的新挑战。对包豪斯的积极研究这种现象还远远不够，有必要从 VHUTEMAS 的作用出发，重新思考设计史。这既是对其实践和理论的客观评价和研究，以揭示其价值所在，对世界设计史和国际风格的形成有何影响。对于同为社会主义国家的中国来说，这一点更为重要，这一点不仅仅是美学，而是公众的共鸣和整个社会政治问题。

展览的第一部分讲述了这样一个“故事”：包豪斯学校成立于 1919 年 4 月，早在 1918 年，苏维埃俄国就提出了类似的艺术改革教育计划。同年成立的国有自由高等艺术工场（SVOMAS）是这一计划的首次尝试，因此也是 VKhUTEMAS 的前身。

展览展出了苏维埃俄国政府教育人民委员会艺术部（IZO Narkompros）出版的期刊《公社艺术》。该期刊公布了国家艺术改革的总体规划。此外，这个计划还引起了国际社会的密切关注。1919 年 3 月，包豪斯在成立前夕，德国的报纸《艺术传单》（Das Kunstblatt）就发表了已经翻译成德文的艺术相关教育计划。

1920 年，VHUTEMAS 正式成立。从 1925 年到 1928 年，有关该校的文章经常出现在外国报刊上。该校教师和学生的作品多次被翻译成德文，并出现在该校出版的包豪斯丛书中。换句话说，包豪斯与 WHUTEMAS 之间有着非常密切的联系、思想交流与合作。1928 年，包豪斯的第二任校是长汉斯-迈耶，他访问了莫斯科的艺术学院 WHUTEMAS，并向其展示了关于包豪斯的艺术教学成果。

通过比较世界高等教育中心和包豪斯大学的教学计划，可以发现两者之间有许多显著的不同之处。

首先，尽管包豪斯和 VKhUTEMAS 在预科、专业课程以及最后的社会实践方面对学生的培养是相同的，但在包豪斯，建筑师的培养是核心，而在 VKhUTEMAS，建筑、绘画和设计（艺术建筑）等不同专业似乎是等同的。

因此，包豪斯的工作人员认为，他们要“建造一座社会主义大教堂”。著名的设计史学家和建筑师安娜·博科夫（Anna Bokov）认为，VKHUTEMAS 想要建造许多 “大教堂”，它们之间应该平等交流。除此之外，VKHUTEMAS 还努力培养了艺术家、建筑师。从本质上讲，这是将技术知识和技能与创造具有美学价值的物品的能力相结合，有助于将学生培养成“新人”，注定要在新社会中进行创造。展览展示了相关内容的研究，旨在说明创造力应在集体主义的基础上产生。这是一个非常宽泛的概念，对它的分析超出了艺术史的范畴。对我们来说，不断交流、不同思想的碰撞和共同活动是重要的组成部分。

包豪斯的建立是学校改革的一次尝试，是一群志同道合者的倡议，而 VKhUTEMAS 的建立则是整个苏维埃俄国艺术教育改革的宏伟计划。VKhUTEMAS 是一个整体系统的一部分，它的例子可以用来说明国家艺术教育的全面改革是如何进行的。

展览展示了前苏联-俄罗斯时期设计师的广泛创造力，不同艺术、潮流和教师个人工作室之间的语义互动。展出的材料多种多样，从实验摄影到实验电影，从使用摄影蒙太奇的平面设计到打破事件顺序的前卫戏剧，从阿夫拉莫夫（A. Avraamov）模仿工业城市

声音调色板的“音调交响曲”到演出和节日的舞台设计。除此之外，还有设计、建筑和绘画作品。可以说，整个展览本身就是一个“最高级别的作品”，一个综合体。苏维埃俄罗斯设计史和文化史上的这种“综合艺术”不仅仅是影响观众听觉、视觉和运动技能的各种表现手段的混合体。所有这些都是为了完成一项艰巨的任务：通过共同尝试建设社会和国家生活的新方式来改造社会和培养 “新人”。

卢那察尔斯基说过“最伟大的艺术是生活的艺术，而艺术家必须是这种最高艺术的导师。任何优雅的、画得很好的碗，任何明亮的、舒适的、令人愉快的房间，任何迷人的花园中的花卉组合等等，每一种装置都仿佛是那个伟大而绚丽的世界的实现”。（鲁迅译）。《科学艺术理论》丛书（格·瓦·普列汉诺夫和阿·瓦·卢那察尔斯基文章选编），1929-1930 年]。为了杭州展览，我们重新发现了许多 20 世纪 30 年代流行的文章，这些文章发表在当时的期刊上，由鲁迅翻译。

与当代文化中所谓的“纯艺术”相比，苏维埃俄国和苏联所尝试的生活改造计划无疑是一个规模更大、更实际的现象。在此，我们还要回顾一下，纯艺术概念与其应用意义之间的对立是俄罗斯的一个悠久传统，从 N.G. 车尔尼雪夫斯基的《艺术与现实的审美关系》到 G.V. 普列汉诺夫的《艺术与社会生活》等等，包括苏联作家的作品和政府文件。

批判性、系统性的人文化思维与广泛且高度的社会责任感当时在苏俄设计中得到了充分体现。研究苏联设计的经验具有很强的启发性，有助于克服中国当代艺术和设计界的不足。这不仅需要熟悉和认真研究物体本身，还需要熟悉和认真研究苏联设计艺术家的理念。

本次展览还展示了苏联设计史的复杂性和紧张性，它反映了该国历史及其意识形态的矛盾；它对现实、历史和当代、苏联、中国以及其他现实进行批判性反思提供了一个起点。

例如，在 20 世纪 60 年代的苏联设计师想法中，不仅要关心人类未来的命运，也要关心每个公民个人的需求和情感。前者体现在苏联公认的航天器设计成就上。苏联发射的世界上第一颗人造卫星和第一位宇航员飞入太空不仅是科学技术的成就。它们蕴含着一种充满太空意象的新美学。

苏联艺术设计史上的一个重要里程碑是 1962 年全苏技术美学研究所（VNIITE）的成立。当时是现代设计提到的黄金年代。展览不仅展示了这两个机构（VKhUTEMAS 和 VNIITE）的设计作品，还通过土星吸尘器（维尔纽斯，1963 年）等代表作品展示了空间主题对家用电器设计的影响。

与此同时，美学与经济和工业之间的矛盾关系也受到了批评。经济和工业的可能性是有限的，它们的发展既是激励因素，也是抑制因素。例如，在高度发达的大规模计划经济中，航空、军事和其他重工业将消费品的设计推离了生产资源，导致一些杰出的产品设计无法在大规模生产中实现。

另一方面，VNIITE 在成立初期联合了全国各大城市的教育、生产和研究资源，激发了巨大的创造潜力，甚至成为当时最大的项目组织。因此，该机构及其优点逐渐得到了国际专业界的认可。

然而，从展览概念的创造者的角度来看，后来的 VNIITE 有些停滞不前，逐渐失去了活力。我们认为，后来的 VNIITE 所取得的成就不应被低估，尤其是在俄罗斯境外没有足够的信息。无论如何，该机构的全部经验值得中国现代艺术和设计界了解。

需要特别指出的是，杭州的展览立项是在 2018 年底申请提交的，到了 2019 年初才正式启动程序。但由于资金、借贷、审批、运输、保险以及 2019 年底爆发了冠状病毒肺炎疫情等多方问题，项目的工作面临几度停摆。三年后，这个项目终于克服了肺炎疫情带来的种种困难，这才使得展览与大众见面。

这种延迟还有一些非常积极的方面。在“流行病”期间，项目团队有更多的时间进行研究规划，能够使展览内容更加“扎实”，用途更加广泛，并创造了一个具有多种视觉效果更美观的设计方案。

在整个策展过程中，中外所有团队都通力合作。三次大型国际科学顾问会议和几次小型研讨会为展览方案和设计提供了参考。这些顾问包括老一辈学者和新一代青年学者。其中他们包括了来自中国、美国、俄罗斯、英国、匈牙利和其他国家的一些代表。大型会议讨论的是基本历史概念及其内容结构方面的问题，而小型讨论则旨在解决决策过程中出现的概念理解差异方面的具体问题。从展览的名称到展品的选择、展区的界定以及展览空间的概念，中外团队都进行了平等的交流。尽管在这一过程中发现的文化差异、历史观分歧、审美偏好等问题给策展工作带来了不少挑战，但这些问题的解决促进了展览团队在创作方法、叙事方式、展品设计技巧等方面的创新和尝试。

本次展览充分体现了大学博物馆以教学为中心的优势，这对于一个关于 VCUTEMAS 的展览来说，显得更加有活力。中国美术学院的中国国际设计博物馆汇集了 23 家国际组织，包括博物馆、学院、美术馆和其他画廊、设计工作室，以及私人收藏家的倡议，使展品和文献收藏尽可能完整。

此外，项目组还将收集到的作品信息和研究资料进行归纳整理，带回院校，为将这些资料融入教学过程创造了条件。展览还汇集了中国美术学院多个专业团队，共同参与策划和设计，这些设计项目的开发对学生来说是一次很好的实践。

展览包含了许多与 VHUTEMAS 历史、设计文化、工业和平面设计相关的出版物和研究。其中最有趣的一篇文章是由平面设计师、字体设计和书籍艺术研究者张密迪撰写的。他在电子期刊《Type》上发表了一篇题为“寻找 WHUTEMAS 在中国的线索”的文章。关于 WHUTEMAS 首字母缩写词的翻译问题[94]。张密迪简要介绍了展览的结构，然后谈到了他最感兴趣的部分是构成主义字体设计。

文章的中心部分是关于 20 世纪 30 年代俄罗斯先锋派与中国平面设计之间的对话，在这方面，张密迪列举了有关这一主题的研究，并提到了陈建华的著作《二十世纪中俄文学关系》（1998 年出版）。除了鲁迅之外，他还提到了邱秋白，一个才华横溢的年轻人，一个懂俄语并留下游记的平面设计师。鲁迅在南京组织了一次苏联图形展览（中国大众最感兴趣的作家之一是 A.D.冈察洛夫）。鲁迅将俄文译文印成《科学艺术理论》丛书（普列汉诺夫和卢那察尔斯基的文章选集），具有构成主义风格。

张密迪追溯了 20 世纪所有关于 VKhUTEMAS 的记载，列出了 20 世纪 50 年代和 60 年代苏联设计师和建筑师的译文。 这篇文章特别有价值的是选取了一系列插图，以便追溯 20 世纪 30 年代苏俄和中国之间构成主义的视觉重叠。

在策划期间，策展人将研究资源纳入了中国美术学院研究生和本科生的授课计划。而课程的研究和创作成果，也成为了展览的展品。也可以说，此次项目是对高校的博物馆实施三位一体的策展理念而进行展示和探索，示范最为成功的的一次尝试。

俄罗斯和欧洲先锋派的遗产对文化的形成产生了巨大的影响。我们可以说，这种影响甚至超越了时间和地域的界限，在随后的几十年里，无论是在艺术实践、设计还是专业教育的框架内，都有着相似的缩影。

因此，致力于文化和设计遗产的博览会和展览活动以及策展项目往往与教育中心和高等院校的所在地联系在一起，这是很自然的。在文化对话的背景下，这种情况具有双重价值；这方面的一个例子是，在中国的博览会现场，即杭州艺术学院设计博物馆，展示了俄罗斯先锋派的造型和具象艺术设计语言。设计博物馆于 2013 年开馆，展出了包豪斯学派的遗产。

下一个项目计划讲述俄罗斯设计的几个时期（从 1917 年到 20 世纪 90 年代初），其中构成主义和“生产”艺术在设计文化的形成过程中发挥了基础促进的作用。俄罗斯设计展于 2022 年初开幕（由安德烈-切尔尼科夫策划）。

有必要开发一种能够解释“生产”艺术的设计价值体系的概念工具，通过这种工具，中国与俄罗斯设计的接触经验不仅可以成为宝贵的文本经验，还可以成为职业活动。正是由于该地方与杭州艺术学院的隶属关系，我们才可以说，在专业设计环境中，对功能性和理性地解决设计问题、创造社会活动艺术、“生活艺术”（阿·罗德琴科语）的实践是有潜在需求的。博览会的作者中国美术学院的教师在图形、展台设计和照明方面最大限度地使用了前卫的塑料艺术。

前卫艺术最初所传达的未来主义信息，思想和技术的集中，不仅是为生活而艺术，也是为未来而艺术的运作方式，使得后来的每一个时代都能以自己的方式展现其潜力，找到自己的发展和解释的实际点；由于现代技术的发展，许多项目都有可能在现实中实现。一个世纪前提出的概念，如今已成为现实；技术方面必须“成长”起来，以适应在不同艺术形式（动感雕塑、电影、摄影、建筑、戏剧、音乐等）交汇处进行的实验。

值得注意的是，在包豪斯和 VKhUTEMAS 的教学活动中，俄罗斯和欧洲先锋派的艺术实验被转化为专业设计价值体系。

现代年轻一代的设计师将这种系统视为一种典范，一系列重要的公式，在此基础上可以创造出功能性的、干净的，但同时又具有相关性和创新性的东西。

第十四届“金蜜蜂”海报双年展上的包豪斯/VHUTEMAS 100 提名作品（图 96-98）就很好地说明了这一点。来自中国、欧洲、俄罗斯、南美和北美的设计师们展示了他们对俄罗斯和欧洲前卫艺术遗产的诠释，以及这两个流派的主要形象。除了平面设计的民族特色（这在任何专题评选中都会体现出来），我们还可以毫无疑问的找到某种通用语言。在“包豪斯/VHUTEMAS 100 ”提名中，这样的通用语言包括：奥斯卡-施莱默（Oskar Schlemmer）的芭蕾舞剧“Triad”（图 97）（人物和服装）、形状三要素（圆形、正方形、三角形）（图 96）、两大流派人物（格罗皮乌斯、罗德琴科、伊滕等）的摄影肖像（图 98）。莱克斯-德列文斯基（Lex Drevinsky）（德国）、弗拉基米尔-柴卡（Vladimir Chaika）（俄罗斯）和洪涛（中国）以几何图形为基础，创作了康定斯基著名三段论的作者。图形代码（圆形、方形、三角形）是对前卫艺术遗产的借鉴，很容易读懂，但透过这种普遍性，我们可以看到作者的某种特殊观点。Drevinski 将这些图形排成一排，一个接一个，并将中间的图形（圆形）变成一种“气泡”，即漫画书中使用的文字框架。海鸥将这些形状（还添加了一个黑色模子）组合成他著名的《故事》肖像。洪涛（图 96）创作了一幅精美的构图，他将电脑程序的美学与矢量图像（“包豪斯”一词的字母发挥了主动“标记”的作用，使物体得以转化）相结合，并采用了包豪斯学校的传统设计。

后三个例子还突出了印刷文化的另一个重要原则：教育和启迪大众，创造积极展示设计史上重要时刻的信息。平面设计作为一种通用的传播手段（数字和印刷形式都可以使用），能够跨越界限，成为一种审美趣味的教育手段。此外，通过向大众介绍艺术和设计文化的标志性图像和符号，平面设计还具有发展大众文化的充分潜力。

3.3 通过西方和中国现代平面设计重新思考构成主义的视觉代码

在整个二十世纪下半叶，人们对俄罗斯和欧洲前卫艺术的兴趣依然浓厚。需要指出的是，即使是在 21 世纪前几十年的今天，传奇时代的经验和实验，以及当时设计行业的发达标准、清晰同时生动的视觉传达方法仍是设计文化不可分割的一部分。在此后现代主义的实际主导地位也已成为过去。完全的折衷主义被对纯粹风格的追求和对 20 世纪前 25 年先锋派成就（包括构成主义相关现象）的兴趣所取代。自二十世纪下半叶和二十一世纪初以来，我们可以在平面设计中看到“民族”版本的构成主义（以及更广泛的俄罗斯和苏联前卫艺术）。这就是本研究的结点，俄罗斯构成主义和整个苏联先锋派的许多作品和精神一直受到不同国家设计师的追捧，并得到不同程度的应用和重新诠释。

虽然本研究的主要是中国的平面设计[8]，但似乎有必要以部分欧洲的前卫艺术为背景来展示中国对前卫艺术的诠释，以显示东西方在理解和使用前卫语言方面的异同。自 Jan Tschichold 的《新文字设计》（1928 年）出版以来，[9]在视觉文化中就一直存在着以俄罗斯前卫艺术为基础建立一个形式系统并将艺术实验再循环到设计和风格方案中的想法。为了解释这在中国是如何运作的[10]，有必要与俄罗斯和欧洲的经验进行比较（以二十世纪下半叶和二十一世纪初的一些平面设计师为例）。

我们将首先分析平面设计中的“新浪潮”现象，以及基于 20 世纪 20 年代遗产的现代字体艺术和字体设计经验。新浪潮“是二十世纪七八十年代俄罗斯和欧洲前卫美学对平面设计影响最显著、最具有真正教科书式的例子。

3.3.1 “新浪潮”

“新浪潮”这种现象，或者说它是一组现象，因而存在于不同的国家。英国设计师内维尔-布罗迪（Neville Brodie）和大卫-金（David King）是本研究最感兴趣的人物。

---

[8] 沈一.《构成主义与中国当代平面设计》。俄罗斯前卫艺术遗产的整合途径. /Liturgy as a synthesis of arts. 主体-空间环境的情节和主题潜力中的符号-图像-符号. 根据国际科学会议资料编写的集体专著。- 莫斯科：S.G.斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与设计大学。- с. 426-433

[9] 沈一.P. Buerger 概念作为分析现代构成主义观点的工具//装饰艺术与物体空间环境. 莫斯科国立艺术学院公报》。- 2022. -№1. - Part 2. - С.231-238.

[10] 沈一.Лаврентьева E.A.未来主义、至上主义和构成主义：与中国设计的塑料相似之处//装饰艺术与物体空间环境。以 S.G. Stroganov 命名的莫斯科国立艺术学院公报。- 2022. - №1. - Part 2. - С.216-230.

但是，“新浪潮”一词最初并不是出现在平面设计领域，而是出现在法国电影领域。弗朗索瓦丝·吉鲁（Françoise Giroux）是一位记者兼作家，也是未来的法国文化部长，她首次将“新浪潮”与国家文化复兴联系起来。音乐、时尚、年轻人的声音都在更新。1962 年，法国的影评人的确将 “新浪潮”这一词语用于电影。法国“新浪潮”的电影艺术形式多种多样，既有特吕弗的感伤故事，也有戈达尔的硬派实验，但它们都以各自的方式将更新电影语言的愿望结合在一起。所有这些未来非常著名和伟大的电影人都是先看电影、写电影，然后开始自己拍摄电影，这是他们的特点。这里有几个要点值得一提，它们是新浪潮电影与以往电影的不同之处的体现。

第一点：拍摄这些电影的人自称作者导演。换句话说，他们是根据自己选取的剧本进行电影拍摄的。

第二点与技术有关，他们在街头使用小型摄像机和同步录音，这增加了场景的纪实性。有一次，男主角几乎是以贝托尔特-布莱希特（Bertolt Brecht）的方式跳出角色，开始直接向观众讲话。他觉得自己成了正在发生事情的同谋者。

第三点是这些电影中几乎所有的情节都涉及对社会的反抗。在弗朗索瓦-特吕弗的电影《每分钟 400 拍》中，男孩反抗既定规则。让·保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo）在影片《最后一息》中扮演的主人公也进行了反抗。

第四点：拒绝叙事的可预测性。每部影片都是一个完全自发的故事，随机的行动和偶然的遭遇成为某些事件的催化剂。对规则的反叛、叙事的纪实性、情节发展的自发性以及导演的方法（自我决定解决传播问题的任务和积极的公民意识）都成为影响视觉文化和平面设计的方面。

1970 年，“新浪潮”开始出现在平面设计领域。平面设计“新浪潮”是在俄罗斯和欧洲先锋派经验的基础上形成的，主要是俄罗斯构成主义者在印刷和广告方面的经验。但应该理解的是，在构成主义的图形语言下，他们首先看到的不是美学，不是视觉代码，而是对社会状况的反映，对过去过时的生活和文化规则的抗议和反对。对于英国平面设计来说，构成主义已成为革命的代名词，是一种视觉抗议形式，也是其公民立场的反映。在这种情况下，构成主义的风格特征在精神上被艺术家们视为与之相近，“新浪潮”是对构成主义的再创造和变异[112,8]。

以“国际风格”面目出现的现代主义版本已被充分研究，并作为一个值得考虑的对象[28]。但它在进步设计界的受欢迎程度仍在下降。以齐休尔德的新字体设计和包豪斯传统为基础的技术似乎过于纯粹和虚化。可以看到外观和本质之间的某种联系消失了。1969 年，平面设计师赫伯格-斯宾塞（Herberg Spencer）的《现代字体设计先锋》一书

在英国出版（图 66）。书中收录了齐休尔德的《新文字设计》（1928 年）中熟悉的所有范例，但在斯宾塞的书中，这些范例不再是国际风格的主要来源，而是独立的研究范例。在 20 世纪 70 年代的平面设计师眼中，它们比后来国际风格中的“变体”更有力、更有效，充满了积极的社会意义。

早在 20 世纪 50 年代末，英国就出现了许多以马克思主义理论为基础的左翼运动。例如，吉米-里德（Jimmy Reid）所属的“情境主义者”（Situationists），他曾为英国的杂志设计封面和海报。

手枪乐队，这个音乐团体的歌词由形势派（当时在英国被称为“新左派”）的口号组成。 在青年亚文化代表的眼中，突然形成了一个清晰的序列：无政府主义、自由、马克思主义、苏联革命文化。“革命”一词与摇滚乐、神秘主义、左翼社会运动和朋克文化并列。

朋克文化作为一种抗议理念，体现在年轻人生活的方方面面。情境主义口号从舞台上传出，从唱片封面和海报上播出，印在 T 恤衫上，以及薇薇安-韦斯特伍德（Vivienne Westwood）商店出售的 T 恤衫上。这种方式与革命后俄罗斯的口号文化交相辉映。

“20 世纪 80 年代，设计界开始经历现代主义艺术形式向后现代主义艺术形式的转变。在后现代主义美学中，普遍认可的经典“法则”和专业设计 “规范”不再起决定性作用。独特的个性、人格和“私人意见”变得弥足珍贵。出人意料、尖锐、矛盾、概念深度”[72,301]。在“新浪潮”现代主义的框架内，平面设计师现在避而远之，但出乎意料的是，由于不是诉诸共同的统一风格模式，而是诉诸艺术的个人“主义”，特别是构成主义获得了第二次发展。正是个人的“主义”和作者的艺术计划成为了挑衅性和反叛规则的体现，这正是 S. 谢罗夫所写的“个人观点”。

内维尔·布罗迪和大卫·金被认为是 20 世纪 80 年代初平面设计“新浪潮”的先驱。

内维尔·布罗迪（生于 1957 年）是当代经历最为丰富的平面设计师之一，受到罗德琴科和李西斯基的影响。他毕业于伦敦印刷学院（LCP，后在该校任教），他的第一件平面设计作品可追溯到 1978 年。 在他的早期职业生涯中，他曾与录音室合作，为音乐组合设计唱片封面（图 75、76）。

交流沟通是平面设计相关行业最基本的任务。然而，布罗迪对它的理解与现代主义的辩护者不同。此外，沃森克罗夫特指出：“1988 年，“设计”一词成了许多人的脏话，象征着表面文章的肤浅，表现出对深层次问题的蔑视”[130,8]。

纯粹和清晰的表达方式剥夺了读者与大众解释信息的权利，将其排除在对话之外，使其成为一个拥有自己观点的平等参与者，“内维尔·布罗迪的图像语言为大众提出了问题；布罗迪从不向大众提供现成的解决方案。他必须不断得出自己的结论并进行反思。布罗迪总是努力鼓励大众对画面进行二次审视，但在很多情况下，大众却没有进一步深入的欲望”。[130,9].在布罗迪看来，困惑是这种独立的代价。

职业生涯早期，布罗迪曾兼职为留声机唱片制作封面。在决定是从事纯艺术还是设计时，他想：“为什么我不能用绘画的方式来印刷呢？”[119,453].对他来说，艺术和设计首先都是交流的方式，应该最大限度地强调信息的本质，提高公众意识，这就是从事视觉文化领域工作的人的职业目标。

布罗迪于 1976 年开始在 LCP 学习，当时社会上的朋克亚文化非常突出。朋克文化被视为当时抗议情绪的生动体现。布罗迪以及许多苏联革命艺术爱好者都持有这种观点。

内维尔·布罗迪（Neville Brody）回忆说，这段时期是一种令人难以置信的催化剂，它给人一种自由感，并引发了最不可思议的实验，迫使人们去做许多违背现有规范和规则的事情。这些抗议活动催生了一种活跃于社会的新图形语言。

布罗迪在伦敦印刷学院攻读学位时，对法国左翼期刊，尤其是《解放报》（Liberacion）（图 80）产生了浓厚的兴趣。这份报纸的创刊号于 1973 年 2 月 3 日出版，是对 1968 年 5 月巴黎抗议运动的呼应。

巴祖卡小组由毕加索（Kiki and Lulu Picasso）、露露·拉尔森（Lulu Larsen）、奥利维亚·克拉维尔（Olivia Clavel）、伯纳德·维达尔（Bernard Vidal）和让·卢梭（Jean Rousseau）于 20 世纪 70 年代中期在巴黎美术学院学习期间创立，成为朋克运动的平面对立面。他们并没有将自己局限在画廊的围墙内，而是努力争取更多的受众，首先是通过出版作家刊物（《Loukhoum Breton》、《Activité Sexuelle Normale》、《Le Bulletin Périodique》），然后是制作唱片封面、电视节目标题和期刊插图。1977 年，《解放报》聘用了这些艺术家，报纸版面设计的公式化态度被激进的视觉实验所取代，这些实验的参照物是俄罗斯前卫艺术的遗产李西茨基的海报 “用红色楔子打败白色”（图 61）、马列维奇的“黑色方块”以及杂志“工地上的苏联”的插图。尽管他们用图画取代了照片，但这些图片的风格还是非常容易辨认。同时，插图往往与文章内容相矛盾。

随后，他们开发了一个独立于报纸的刊物《Un Regard Moderne》（1978 年）。正是这些刊物给布罗迪留下了最深刻的印象，它们在视觉上非常坦率，并公开引用俄罗斯先锋派的作品。对于许多法国平面设计师和插图画家（Bazooka 艺术小组、Roman

Cieslewicz、Robert Massen 等）来说，他们特别感兴趣的是对照片图像的处理和图形加工，使之成为一种对比强烈的图案。事实上，他们将照片蒙太奇的美学引入了插图。通过机械手段（摄影或影印）获得的无半色调绘画在当时的图形文化中占据主导地位，这种趋势已成为印刷粗糙质量的代名词，也是构成主义的“标志”之一。

布罗迪认为，《Un Regard Moderne》是将过去的风格带入现在的一个明显例子，是两个时代的生动并置，证明了当一种图形语言从一个时代转移到另一个时代时，其原始信息会因为与当前现实的并置而发生变化。

苏维埃俄国艺术与朋克文化之间的类比似乎有些自相矛盾。也许，它们并不以深刻理解俄罗斯革命艺术的精髓为前提。重点在于情感的感知，在于各种表现形式的抗议精神的体现。对这种抗议的认识程度、积极思想的存在，这些问题仍然是“幕后”问题。布罗迪在谈到罗德琴科为戏剧《克洛普》（Klop）创作的构成主义传单（图 115）时发出的感叹颇具特色：“这是纯粹的朋克！”（A.N.Lavrentiev 和 E.A.Lavrentieva 的个人谈话，2004 年 5 月）。

布罗迪对俄罗斯前卫艺术的看法很简单，他吸收了至上主义和构成主义的元素，却没有试图区分它们。在这一点上，并不是他一个人的认同。在西方设计师的眼中，此时的俄罗斯前卫艺术已经形成了一个概括性的形象，并不刻意追求文献的准确性和风格的纯粹性。就连布罗迪开始其职业生涯的英国工作室的名字也表明了人们对俄罗斯前卫艺术的普遍迷恋：它被称为“摇摆俄罗斯”。

除了至上主义和构成主义，布罗迪还受到了达达主义的影响，他模仿了罗德琴科、李西斯基和 K. 施维特斯的创作原则。他在为后来成为艺术总监的 Fetish Records 设计音乐唱片时也进行了类似的实验。但值得注意的是，其中的背景发生了变化，前卫设计师使用的视觉动作被置于不同的情境中。前卫印刷的公认原则成为音乐唱片的象征，强调其“革命”性质，与其他文化相对立。

沃森克罗夫特也论述了这一点：“反叛的语言是永恒的，即使其风格惯例有所不同。风格其实源于内容，或者风格由内容决定。如今的情况恰恰相反，永远不要相信风格就是内容”。[130,74].

Wozencroft 认为亚历山大-罗德琴科在布罗迪图形语言的形成过程中发挥了特殊作用，他首先诉诸于构成主义所确立的新的专业标准，强调社会、新的社会政治现实与艺术之间的联系，罗德琴科推翻了艺术家是专家的概念，他尝试各种艺术领域，质疑它们之间的界限，在他的海报作品中直接涉及 20 年代俄罗斯的日常生活语言，对于罗德琴科来说，设计就是互动性的。[130, 8]。然而，沃森克罗夫特的这两条格言有些相互矛

盾，这种矛盾是辩证的，而不是逻辑的。风格和意义是一条“双行道”，沃森克罗夫特结论的矛盾性反映了所描述对象的内在复杂性。

布罗迪设计生涯的巅峰之作是《The Face》杂志（1981-1986 年），他在该杂志担任艺术总监（图 78、79）。这位设计师将这本杂志视为创意实验室：他力图摆脱模板，通过自己的作品对商业艺术和设计的本质提出抗议。

随后，《The Face》杂志被专业界誉为“新浪潮的圣经”。如果我们总结一下什么是新浪潮，内维尔·布罗迪在杂志上究竟做了什么，这种风格的新颖之处是什么，他的实验的精髓是什么，我们可以强调三点。首先是打破了以往国际风格的理性规范和纪律。其次是对古典构成的突破，元素之间电荷相同，相互排斥。它们之间出现了一个力场，背景空间变得比构图元素本身更重要。第三，景深。作者不仅从横向、纵向、对角线，而且从纵深上探索空间。

在排版方面，他采用了创新的工作方法，他制作了复杂难读的标题，将单词带入了先锋派的词汇中（图 79），采用大号字母，将文字变成了条幅的中心等等。从中我们还可以看到未来主义的影响，不仅是意大利的，还有俄罗斯的。他的字体让人联想到“棍棒字体”，即构成主义者的尺画字体。布罗迪曾说过，“他从未学习过真正的字体设计规则，这使他能够自由地发明工作方法和空间配置。他的字体组合成为一种图标，显示出绝对的象征力量，它们类似于自由的象征”，平面设计史学家菲利普-梅格斯这样评价他的作品[119，453]。原则上，它可被视为 ″文本中的自由移动″[63，24]。

布罗迪尝试使用字母和斜线、定位和尺寸，以及使用撕裂的条纹和边缘。这样，他将感知的焦点从图形元素本身转移到了它们之间的空间，就像爆炸和松散的构图一样，赋予了纸张“第三维度”。通过这些相关技术，布罗迪也彻底改变了设计展示的形式。对他来说，这些都是意义的载体，“风格之所以重要，是因为它提供了理解信息的直接线索。它本身是可以表示优雅与现代。在新的环境中使用旧的风格会让人感到惊喜，因为这种关系原来是具有讽刺意味的；而在另一种情况下，则是完全兼容的。但是，设计师可以通过这种方式创造出非常引人注目的图形”[112，8]。

与俄罗斯前卫艺术家一样，布罗迪在现代条件下努力“创造文化，而不是商业”，以改善世界。他在内心深处一直做好被拒绝和误解的准备，并认为这是不可避免的。然而，这与革命技术的应用和商业上的成功相结合。

对于布罗迪来说，文字设计已经成为一个特殊的领域，是视觉文化中交流概念的一种反映。他并不把图像和文字分开，而是把它们理解为一种通用语言，一套传达信息的语言和视觉手段。在他看来，现代交流语言应包括成千上万的符号，不仅包括字母表中

的字母，还包括字母拼写的变体、标志和符号。根据语境和词义的不同，字母应改变其书写方式，并与几何图形并列（如《The Face》杂志的徽标）。

1988 年在伦敦维多利亚与艾尔伯特博物馆举办的布罗迪作品展是布罗迪传记和平面设计史上引人注目的一页。 一本由约翰·沃森克罗夫特（John Wozencroft）撰写的书《内维尔·布罗迪的图形语言》（The Graphic Language of Neville Brodie）作为展览目录出版。该书与展览同属一个商业项目。该书很快成为世界上最畅销的设计书籍。

“新浪潮”作为现代文化的一种实际发展趋势，其主要的视觉论点就是以这位大师的作品为范例提出来的。约翰·沃森克罗夫特（John Wozencroft）是一位平面设计师和作家，是布罗迪在研究工作室（Research Studios）的设计师同事，也是出版社“触摸”（Touch）的创始人。 与布罗迪一样，沃森克罗夫特也曾在 LCP 学习。

回到布罗迪和沃森克罗夫特组织的展览，它随后在欧洲其他国家和日本展出，说明了“新浪潮”作为平面设计潮流的传播方式。

内维尔在字体设计方面也颇有造诣，他与其他人共同创立了伦敦字体工厂（FontWorks），他的伟大成就之一就是为《泰晤士报》开发了泰晤士现代字体，这是《泰晤士报》自 1932 年以来一直使用的泰晤士新罗马字体之外的第一种字体。

20 世纪 90 年代，布罗迪与约翰·沃森克罗夫特共同创立了 FUSE 项目（图 77）。 斯蒂芬·海勒称 FUSE 为“字体实验的培养皿”[88, c.266]。

1994 年，内维尔成立了自己的设计工作室 Research Studios。他与微软、苹果、英国广播公司、《泰晤士报》、MTV 等巨头合作，但也不忽视个人委托。

2010 年，布罗迪举办了“反设计节”。 布罗迪再次决定通过“反对一切”[141]的抗议活动，打破或至少突破陈规陋习的界限。

中国当代设计也考虑到社会政治问题，或在绝大多数情况下直接面向这些问题。对于直接在中国工作的设计师来说，情况亦是如此。

布罗迪还与埃里克斯皮克曼（Eric Spiekermann）共同创建了计算机字体-FontFont。这些字体并非都反映了他的风格品味，但我们可以从中看到一个有趣的现象，它对全世界设计的影响是不可否认的。

2018 年，布罗迪卸任英国皇家艺术学院传播学院（版画）院长一职，继续担任私人独立设计师。

布罗迪的创作经历体现并反映了西方文化，尤其是朋克文化所特有的悖论。他的所有经历发展轨迹都颇具时代代表性。在他的职业生涯之初，他对商业精神提出抗议，但他自己却在商业上取得了巨大成功，成为英国最有影响力的设计师之一。

因此，在他的作品中，构成主义的视觉法则以我们这个时代的精神得到了重新诠释，有些“简化”，也就是说，它没有高深的思想，与最初的来源不同。

当代文化再次开始体验对伟大思想和崇高形象的渴望。对其体现的原因和形式的分析不仅超出了研究的范围，甚至远远超出了艺术史的范畴。但有必要指出这一事实。

大卫·金（1943 年 4 月 30 日-2016 年 5 月 11 日）是英国作家、设计师、收藏家和平面设计史学家（注 69）。与布罗迪不同，他具有明显的社会气质。据了解，他在信仰上接近托洛茨基主义。金始终关注社会生活中的尖锐问题，人与人之间的不平等、种族主义和种族歧视；金与俄罗斯构成主义的结合点在于，对他而言，改变生活、改善普通人的处境始终是非常重要的[146]。

因此，他对苏联艺术和中国艺术有着特殊而浓厚的兴趣是很自然的。

20 世纪 70 年代，他访问了苏联并拍摄了许多照片。与此同时，他开始收集一切与革命文化有关的、反映那个时代的物品，从一包“贝洛莫尔”香烟到《工地上的苏联》杂志。他对中国政治史，尤其是毛泽东时代的文物特别感兴趣。

大卫·金认为，关于历史上悲惨时刻的书籍成千上万，但只有一小部分被人阅读。因此，有必要不通过复杂的科学文章，而是借助强大的视觉图像，例如图书专辑，来讲述时代的负面表现和极权主义。《斯大林俄国的照片和艺术造诣》（1997 年）。该书以经过精心修饰的快照或照片为基础，在这些快照上，用墨水涂抹了不受欢迎的人的脸。放在俄罗斯的私人和国家档案馆工作，收集了许多经过改造的此类照片，因此能够编纂出一个强大而悲惨的时代全景图，在他看来，这比科学出版物对大众意识的影响要有效得多。事实上，这本书是献给他的偶像-列·达·托洛茨基的。他对自己的偶像和其他“失踪的政客”的命运以及整个俄国革命史都很感兴趣，旨在揭示真相，并使用构成主义的形式技巧来体现具有社会意义的内容。因此，这里的构成主义视觉代码使用了类似的材料，并朝着类似的方向工作。《专员消失了》的封面结合了构成主义传统的摄影和排版。金在手法上总是相当坦率和粗暴，他将四张图片并列在一起，在这四张图片中，领导人的同僚一个接一个地消失了，最后一张图片显示的是斯大林一个人。

1976 年之前，金一直为《星期日泰晤士报》工作。后来，为了与他的左翼信仰保持一致，他为反纳粹联盟和反种族隔离运动制作了平面海报。他的海报主人公之一是吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix）。

他受到来自于罗德琴科（图 70、71）和李西茨基的影响比较大。和他的偶像一样，他用剪刀和胶水手工制作海报和传单。在创作大部分书籍时，他也使用了像构成主义这种纯熟的设计技巧。他的主要方法是摄影蒙太奇，保留革命后苏联印刷业的粗暴和强调

印刷质量差的特点，并将这一特点作为当时的一种特殊美学表现出来，这对金来说非常重要。

相对于单张海报，在创作一本书的过程中，所谓的戏剧性对金来说非常重要：作品印象的连续变化，发展的轨迹。正如他的一位助手所言，他的创作方法完全可以被称为电影化。

在他设计的海报中，苏联的构成主义影响非常明显。其中包括对角线的使用（献给曼德拉的海报）、“怪诞”的字体以及文字的对角线破碎的排列。此外，他还经常描绘苏联符号，有时是经过修改的形式和隐喻意义上的符号（红五角星、镰刀和锤子等）。

从这两位设计师的例子中可以发现两种主要倾向。其中一种倾向关注的是纯粹的形式问题，对俄罗斯先锋派的认识是泛化的，几乎没有区分构成主义、至上主义和其他主义的具体特征。前卫就像革命的概念一样，被视为一种隐喻，是文化中抗议和反对运动的形象。古典主义的基础是作为全球主义的反映而实现的，在这方面，任何无政府主义的艺术形式都是以社会再教育为目的的社会活动。

第二种趋势的特点是更加关注社会和政治生活以及社会问题。构成主义手法的使用不仅是为了形象化和艺术化的目的，也是参与革命思想和愿望的标志，是人民立场的反映。

3.3.2 二十一世纪初构成主义遗产背景下的主要传播方式：字体与排版、广告与平面设计

字体排版的确是反映时代的一面镜子。它们集中体现了那个时代的意识形态、哲学和图形“电荷”。它们是风格的精髓，这使得现代人对过去字体的所有可能的回忆都加倍有趣，并具有多种平行的含义。字体排版赋予的信息通常以视觉形式展现，让读者去消费信息，并赋予该信息“味道”。因此，当代平面设计师对俄罗斯和欧洲先锋派美学的自觉诉求是由他们强调文字的地位、赋予文字“体积”的愿望决定的。在前卫实验的基础上创作当代字体，应被视为对 20 世纪 20 年代遗产的一种研究和留存。同样有趣的是视觉诗歌题材中对前卫实验的当代诠释，这与平面设计作为一种旨在为文本信息创造视觉形式的专业活动领域的特殊性产生了共鸣。

莱昂纳多·松诺里和塔吉尔·萨法耶夫似乎是本研究中最令人感兴趣的人物。他们的创作技巧和方法以俄罗斯前卫艺术为基础，可以在欧洲传统之外重新诠释。例如中国象形文字，它为此提供了丰富的设计机会。

莱昂纳多·桑诺利（生于 1962 年）是现代平面设计史上最杰出的平面设计师之一。他的作品包括形象设计、海报和展览设计。

他是一位意大利设计师，这一点决定了他的大部分作品在意大利，两个伟大时代的宝贵经验与现代相融合，是现代性的重要组成部分。另一方面，意大利诞生了最强大的前卫运动之一-未来主义。但是，即使是在其历史上最激进的时期，意大利的建筑仍然使用传统材料，特别是大理石，这在其他国家的前卫建筑中是看不到的（L.I. Rempel 指出了这一点）。这一细节表明，尽管在美学上有激进主义，但意大利的艺术家和设计师与他们的过去有着紧密的联系。

在我们这个时代，未来主义已经成为传统和过去形象的一部分。从这个意义上说，桑诺利是一个典型的意大利人。在他的作品中，人们可以感受到与过去的联系、敏锐的现代感以及对未来趋势的把握。他本人将设计师的工作比作驾驶汽车，在前进时必须“看后视镜”[142]。

文化背景感与过去的联系，索诺里并不只是简单地宣称，这在他的各种方法和技巧中都有体现。对他来说，文化的完整性非常重要，他并不试图区分设计和“非设计”。同样，创造力的统一性、背景性比框架和界限更为重要。

VHUTEMAS 和包豪斯的传统并没有直接载入意大利文化的“遗传密码”。与其他现代欧洲国家的文化相比，意大利文化更具“本土性”。但现代趋势也做出了贡献。意大利平面设计师莱昂纳多·桑诺利（Leonardo Sonnoli）在他的一次大师班上承认：“我意识到，我没有能力用双手绘制插图和进行创作，因此，我决定用排版来表达我的想法。图书馆里的一些书籍给了我很大启发，从诗歌到散文，从小说到设计，这些书教会了我以不同的方式思考字母，在我的作品中使用不同的字体设计”[76]。他的偶像是意大利未来派艺术家贾科莫·巴拉（Giacomo Balla）和福图纳托·德佩罗（Fortunato Depero），以及俄罗斯构成主义艺术家亚历山大·罗琴科（Alexander Rodchenko）和瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃（Varvara Stepanova）。索诺里认为，构成主义者的作品风格及其字体设计是一种特殊的书法，并正确地将罗德琴科和斯捷潘诺娃 1919 年的手写海报视为二十年代字体文化形成的步骤之一。在他的理解中，毛笔题字和字的象形质感是构成主义的“棍棒”字体和粗暴的草稿排版的先驱。他将自己的创作风格称为“bukvism”：字母、字母的密度、体积、重量和质感是他任何项目的参照点。在创作文化活动海报时，他重新构建字母，重新构建词素，以使单词看起来更明亮[39, 72]。桑诺利的作品被他的同事和诗人正确地称为视觉诗歌，指出了排版构成中图形和色彩部分的重要性，并指出了其在构成文字形象中的特殊语义作用。

他奇妙的字母表（图 81、82、84、85、86、87、88、89）也体现了类似的原则。玩弄可读性甚至不可读性是他的风格特征之一。在这些字母表中，我们依旧可以看到来自俄罗斯 “zaumya”的影响痕迹。

桑诺利对环境背景（包括非艺术环境）有着敏锐的感知力。正因如此，确定特定流派、艺术和技术技巧是否合适，对他来说始终非常重要。

20 世纪 90 年代，桑诺利经常将照片、图像和文字结合起来，就像早期的构成主义者所做的那样。这其中受到了意大利新现实主义电影的一些影响。现如今，摄影作品技术在他的设计表现中已成为一种非常罕见的技术。

桑诺利是乐于用体积来进行创作的平面艺术家。这一点在他的字体设计中也很明显。即使在“前计算机时代”，他也不使用数字工具，而是用石膏和纸张等各种材料创作字母。字母被作为一种新环境对象发挥着重要作用。

在他的二维作品中，如《Amore》或《看不懂的字母表》，也能感受到空间的变换。

桑诺利生动活泼的性格不仅体现在他作品的特点上，还体现在他的工作方法和创作的慷慨大方上。例如，在为海报绘制字母时，他就会忘乎所以，创作出整个字母表，而不仅仅是所用的字形。桑诺利也不回避自我引用，利用他之前在其他作品中取得的成就。

他对工业方法并不陌生，如果没有必要，他不会尝试自己完成所有细节。根据具体情况，设计师会购买或选择现成的字体。

桑诺利的设计还摆脱了欧洲中心主义的许多偏见。他尤其对伊朗海报艺术有着浓厚的兴趣。

但在桑诺利的创作激情中，俄罗斯构成主义艺术家占据了一个特殊的位置。他称他们为自己的老师和“我们的父亲”。这位意大利设计师也非常欣赏构成主义清晰严谨的工作方法。桑诺利并没有将自己的作品政治化，而是赞赏构成主义者为公共事业和国家任务工作做出了贡献。例如，塔特林的塔或 A. Rodchenko 在 M. Ginzburg 建筑上的广告。

构成主义者实际上创造了书籍设计师这一职业。在这里，社会政治任务和形式任务结合在一起。他们的许多研究成果在今天仍有现实意义，其中一些在计算机时代获得了新的特性。

桑诺利赞赏他们关于应用抽象形式的通用方法的想法，从盘子装饰、服装设计到建筑。当他说：“构成主义者发现艺术不应简单地复制自然和摹仿现实世界”时，他对“构成主义者”一词作了广义的解释，将其视为俄罗斯革命先锋派的代名词。桑诺利的

下一句话表明了他的深刻理解：“没有来自自然的风景，而是一个新的视觉世界。正是从这种前卫体验中产生了平面设计师和艺术总监这一职业”[76]。

构成主义者所追求的活力表现尤其值得注意。在这一点上，他们更接近未来派。因此，他们的作品具有所谓电影摄影的特征绝非偶然。构成主义书籍版式也是如此。这些方法在今天依然适用，更不用说学科的综合性了。现在，动态表现已成为设计科学更关注的对象[63]。

桑诺利还指出了与现代性相关的女性主义问题。苏维埃政权前几十年的经验在这里也很有价值。一批杰出的女性俄罗斯艺术家和设计师的出现并非偶然，他们被称为“俄罗斯前卫艺术的天后”。

桑诺利还尤其重视某种合作精神。在俄罗斯文化中，这种现象被称为“集体主义”（sobornost）。

因此，俄罗斯前卫设计的许多特点都与意大利现代设计师的设计风格相近，而构成主义的方法和技术则是现代设计领域宝贵经验组成部分。

桑诺利的经历很有价值，因为它反映了外来文化与自身传统的交叉融合问题，以及对社会问题的兴趣，是对当代设计中前卫态度的诠释。

塔吉尔·萨法耶夫和他的 LEF-Grotesque 字体，塔吉尔·伊布拉吉莫维奇·萨法耶夫（Tagir Ibragimovich Safaev，生于 1951 年）是俄罗斯最有趣的设计师之一（图 90），他创作了许多作家字体和西里尔文版本的拉丁文字。除了设计工作本身，萨法耶夫还从事教学和教育活动，举办讲座和接受采访。具有公共气质是俄罗斯艺术家的特点之一，这一点被构成主义者及其追随者所继承：“俄罗斯的诗人不仅仅是诗人”。

他于 1984 年进入综合艺术学院学习，当时他已三十多岁（在此之前，他已从该学院毕业，并在阿斯特拉罕和该地区的公共建筑中从事纪念性壁画创作）。20 世纪 80 年代初，他来到 Chelyuskinskaya Dacha 艺术之家，这是一个独特的创作空间，许多平面艺术家在这里诞生。在那里，他遇到了 Alexander Livanov（他的父母是 Favorsky 在 VKhUTEMAS 的学生），一位书籍平面艺术家和画家，这决定了萨法耶夫未来的命运。此外，在 Polygraph，与马克西姆·朱可夫（Maxim Zhukov）、亚历山大·康普列夫（Alexander Konoplev）、米哈伊尔·阿尼克斯特（Mikhail Anikst）的会面促使萨法耶夫选择了一个特殊的字体设计创作方向 [147]。

萨法耶夫的字体包括前面提到的 “LEF-Grotesque”（图 91）、“Stenberg”和“Sickle and Hammer”，其中一种字体主要参考了谢尔盖·契霍宁的字体。对萨法耶夫来说，字体最重要的特征是它的意象。

萨法耶夫创造性地发展并重新诠释了构成主义和 20 世纪 20 年代的传统。他的“镰刀和锤子”字体与契霍宁的字体一样，具有一定的表现主义特征。字母的细节让人联想到各种劳动工具、农业和工业主题。萨法耶夫认为，设计的首要任务是正确地提出问题和解决问题，这与几乎已扩展到整个现代设计领域，这与构成主义传统是一致的。美学可以被排除在外，在这一点上，萨法耶夫并非独一无二。许多现代设计师都有类似的态度。对构成主义者来说，就像包豪斯的功能主义者一样，美学不是目标，而是结果，是一种“副作用”。

萨法耶夫的审美偏好反映了构成主义传统，因此也很值得关注。其中一个例子是“Stenberg”装饰品。它是 ParaType（“ParaGraph”）公司于 1996 年设计的。这款耳机最初以亚历山大·罗德琴科的名字命名，后来为了纪念斯滕伯格兄弟而改名。“斯腾伯格”字体以 20 世纪二三十年代俄罗斯构成主义艺术家的排版作品为基础，是一种几何怪诞字体，只有大写字母由直线构成。这种字体极度简化，被视为俄罗斯前卫艺术的象征。这种字体主要用于很多广告故事。萨法耶夫还指出，斯滕贝格字体在当时越来越受欢迎。在为 2014 年索契奥运会设计形象时运用了这种字体。

奥运会作为展示全球社会文化准则的契机，激起了具有鲜明民族特色但又能为不同文化背景的人们所接受的新概念。例如，林存真为 2022 年北京冬奥会设计的作品就是如此。在这里，她本着民族传统的精神，使用了欧洲字体。

设计中的有一个共同的问题，它是概念的形成和实现。所以，概念主义备受关注。

萨法耶夫对概念主义创始人之一劳伦斯·韦纳（Lawrence Weiner）的作品很感兴趣。对设计师来说，最有价值的是韦纳的空间字体作品。虽然观念艺术从根本上说是反功利的，并以“无用”自诩，但韦纳的技巧却可以用来解决设计中的问题。还应该指出的是，这位艺术家使用了文本，因此也使用了各种语言的字母，包括拉丁文、阿拉伯文和希伯来文。

最早意识到非欧洲字体的实际文化价值的欧洲设计师之一是罗德琴科（A.M. Rodchenko）。因此，他广为人知的长筒袜广告海报中就使用了俄文和阿拉伯文字体（图 26）。这些海报作品反映出的文化具有重要的社会政治意义。它既反映了俄罗斯国家和苏联的历史经验，也反映了无产阶级国际主义思想。也就是说，每一个决定的背后主要不是作者的个人意志，而是社会形势和时代要求。萨法耶夫在演讲中经常提醒我们这一点。

在我们这个全球化和反全球化的时代，非欧洲国家在经济和文化进程中的作用急剧增加，带来了许多发展，包括在字体文件中不仅包括西里尔文和拉丁文的趋势。萨法耶夫认为在全球化时代下这种现象是积极且重要的。

字母字体的经验无法直接应用于象形文字。但中国有自己古老的字体诠释传统，俄罗斯先锋派的传统也可以在这方面重新诠释。

作为一名艺术家和字体设计师，萨法耶夫对埃里克·布拉托夫的作品有着浓厚的兴趣。他在自己的画作中创造了一种新的字体：它不是 Times 或 Helvetica。它参考了构成主义。(这里要注意的是，布拉托夫不仅从事纯艺术创作，还和许多前卫艺术家一样从事儿童图书设计）。

萨法耶夫本人在国际上也享有很高的威望与声誉。他的 LEF-Grotesque 字体曾在 1995 年巴塞罗那会议上展出，引起了专业人士的极大兴趣。该字体有 6 种字母样式，支持大量语言。他还开发了该字体的重音和文字变体。

萨法耶夫还开发了阿拉伯符号。从作者的角度来看，他的成果类似于库菲文字，而库菲文字又与砖砌技术有关。里面的阿拉伯字母变化甚至比那些西里尔字母还要多。

3.3.3 中国平面设计与构成主义

在中国，反映俄罗斯构成主义特色的传统虽然时间不长，力度也不大，但仍然存在。这一传统的出现和形成，主要归功于前文已多次提及的中国杰出艺术人物鲁迅。他一直致力于通过文学和艺术来改造中国的民族性格。与许多俄罗斯前卫艺术家一样，他是一个身兼数职的艺术家，不仅仅是作家，在艺术上也有颇多造诣。即使在他的文学创作手法上，当代研究者韩林飞也看到了与构成主义的相似之处：复杂结构、动态重复等。换句话说，苏联先锋派的影响是复杂的、跨学科的。

在苏联前卫艺术中，他强调构成主义，重视其内在的可变性以及设置和解决不同问题的能力。在他的几何形式作品中，他欣赏的是构成主义的原则，而不是立体主义，后者的优势在于其巨大的复杂性。

鲁迅美学的另一个有趣之处是：他是木刻的忠实粉丝，喜欢苏联版画，认为它“有魅力、有力度”。

鲁迅本人对印刷品制作的要求非常高。他通常自己设计一些书籍封面和图片，包括字体等。在当时，创造具有中国特色的平面设计是一个难题，毕竟，这门新艺术在中国尚未成熟。但其先决条件已经具备，甚至根植于古代。

中国最传统的文化就是汉字的发明，是创造新艺术和平面设计的土壤。汉字其实具有很多宝贵的设计美学特征，它提供了极具丰富的可能性表现。它们形式表现多样，美

轮美奂；在构图上的确可以和美术形式相媲美。在一个文本中，可以结合不同的字体书写象形文字；有时一个符号的外观可能会变形，用来增强其表现力。俄罗斯未来主义广泛采用了这种手法。

鲁迅的风格深受汉代（公元前 206 年至公元 220 年）石碑铭文的影响。在此基础上，他提出建立现代风格。

为了转变民族身份，鲁新选择了苏联前卫艺术，以此为整个国家的设计和文化注入活力。事实证明，这一策略卓有成效，对中国艺术、设计和文学的未来发展具有现实意义。

从一些迹象来看，中国设计解决语义问题显然是有效的。毕竟，它是以逻各斯为中心的民族文化的一部分。在某些文本中，所谓的歧义实际上是隐喻，而象形文字正是如此。

与全世界一样，当代中国设计师通过语义分析，将复杂的语言特征移入物体空间，从而在物体的可塑性中实现了广阔语义领域的反映。[29, с.533].

中国的艺术家、设计师和大众文化与俄罗斯文化的特点十分接近，如对语义饱和度的渴望、广义上的象征主义、对国家和整个世界命运富有责任感。因此，在中国，不仅实践者，并且理论家都对中国传统设计与俄罗斯前卫设计之间的关系问题感兴趣，这并不奇怪。当代研究 VHUTEMAS 对中国平面设计影响的杰出学者是韩林飞。

他的研究与苏联的文化其实有着千丝万缕的联系。他是莫斯科建筑学院的研究生，也是 Dmitry Olegovich Shvidkovsky 的学生。我们可以认为他的作品受到了奥列格·亚历山德罗维奇·什维德科夫斯基的一定影响。对艺术的综合性和相互影响的兴趣，对历史问题的深刻理解是苏联和俄罗斯建筑研究学派的特点。

韩林飞将苏维埃俄国的艺术家如何创造新的艺术形式，如何向大众推广难以理解的“精英”艺术，或者说前卫艺术，作了一个重要的类比。这与中国文化的新趋势有许多共同之处。

在民众中推广新的世界构成思想是不同时代出现的典型情况。他将欧洲中世纪宗教绘画的作用与构成主义进行了有趣的类比。两者都致力于将思想带给没有文化和不识字的民众，并取得了成功。中国新文化运动也试图向社会各阶层，包括未受过教育的无产者传播先进思想。

我们可以看到，对于中国人来说，重要的不仅仅是美学和形式上的完美，而是艺术的教育作用，是艺术对生存的影响。这不仅是某些作者的个人特质，也是中国文化的特点，注重实践，渴望影响现实生活。因此，苏联文化中盛行的艺术态度和观点，即 N.G.

车尔尼雪夫斯基（N.G. Chernyshevsky）和 G.V. 普列汉诺夫（G.V. Plekhanov）精神中的“功利主义”，在中国社会引起了共鸣。

在 MARHI 学习期间，韩林飞研究了中国现代建筑中存在的民族传统。后来，包豪斯和 VKhUTEMAS 作为科学研究的对象引起了他的兴趣。当然，他的观点不同于欧洲（广义上的）文化。

孤立地看待事物并不是中国人的世界观和认知观的特点。现在所说的环境方法是中国文化长期以来所特有的。这就是为什么“中国现代建筑实践在设计过程中通常首先考虑的是建筑与自然、建筑与人文之间的关系问题”[143]。

韩林飞在其博士论文中提到的许多特点也与当代平面设计有关。一方面是“中国知识分子对传统模式的偏爱”［87,6］。在汉语中有一个特殊的说法：“传统”，意思是“传承前代的传统、穿针引线”[87,18]。但是，由于中国人对抽象形式和纯粹几何的兴趣，以新的形象表达民族特色是完全可能的［87,20］。

中国的现代文化是兼收并蓄的。因此，后现代的流行令人难以置信[87，16]，并宣称“不同风格的平等”。[87,13].这一切都导致了某种“混合语法”［87,23]。因此，这种观念态度很自然地让韩林飞提出了原创性的想法，并通过其文化背景的双棱镜将其转化。

因此，韩林飞对塔特林的反浮雕的看法很有意思，他将其视为反雕塑。应该考虑到的是，中国传统文化中的雕塑类型划分与欧洲截然不同，它与空间的关系更加复杂多样[14]。因此，中国现代设计师对塔特林作品的兴趣就更容易理解了。

3.3.4 具有影响力的中国平面设计师

王受之的《世界平面设计史》[11]是视觉平面设计传播领域著作最新、最全面的研究之一。事实上，它是对菲利普·梅格斯《平面设计史》[119]一书的改编和补充。[119]其中并未将中国的平面设计经验纳入整体脉络。王受之的作品出现在世界设计文化史系列丛书中。

中国现代设计的诞生与苏联早期前卫设计的出现几乎同时。喷涌出了一批又一批具有不同特色的艺术家和设计师。他们中有许多人来自从事艺术和手工艺的家庭。在中国，这两个词几乎是同一个意思。

青岛科技大学石晨旭的文章《殊途同归：改革开放后的中国广告与平面设计》[96]对中国广告与平面设计的发展历史以及对这两个概念的理解作了很好的概述。[96].该书还概述了平面设计领域的教育历程，列举了成为平面设计师和广告设计师职业新标准摇篮的高等院校和学院。值得注意的是，中国视觉文化将平面设计区分为这两个领域。

石晨旭正确地指出：“广告的本质上是一门生意。而平面设计则起源于艺术院校，更多关注的是艺术设计或技术问题，因此这两个方向的侧重点相去甚远”[96]。 平面设计和广告在中国人民心理（书法、卷轴画、书籍、雕刻）被视为“西方”的东西，是视觉文化的外来影响。石晨旭提到，1991 年是西方意义上的中国广告业的开端，为私营广告企业颁发许可证。此时的第一批广告设计师实际上是在“临摹”西方广告样本：“中国改革开放后，广告和平面设计是在广泛学习国外经验的基础上发展起来的”。又说：“平面设计行业的主观意识形成较晚。从国外设计史可以看出，许多设计师积极参与社会运动，通过平面设计表达自己的政治观点。而在改革开放后的中国，设计并没有作为一个行业独立参与到社会变革的过程中，只是作为隐藏在多个行业中的潜在力量参与到社会经济的建设中。直到 2011 年，设计才开始作为一个独立的产业概念被讨论”[96]。目前的趋势是这两个领域的融合，但更正确的说法是，广告正在丰富中国平面设计的传统特征，与纸张、书法和文字、图形和线条的关系。石晨旭指出：“可以看出，在数字时代，广告和平面设计共同管理和优化传播过程，前者侧重于管理传播效果，后者侧重于呈现视觉效果。广告与设计之间的差异越来越小，甚至与经济、管理、技术等其他行业融合在一起”[96]。

我们将首先考虑在二十世纪上半叶工作的平面设计师，他们通过鲁迅和有关俄罗斯革命后文化的出版物，直接受到俄罗斯先锋派的影响。在这些作者的作品中，构成主义的方法表现得相当明显。然后，在本章的最后，我们将转向中国现代平面设计师，从一般专业规范（功能性、意象、呈现视觉信息的目的性）的层面分析俄罗斯前卫艺术的潜在影响。为了更全面地了解情况，并确保当代中国书法接近构成主义字体实验，有必要以字体设计为例，研究俄罗斯和欧洲的经验。

张光宇，江苏无锡人（1900-1965）他从小就对美术感兴趣，跟着祖母学习剪纸。14 岁时，他去上海当了一名戏剧布景设计师。20 岁时，他与三弟张正宇一起开了一家小美术印刷店。之后，他在一家烟草公司的广告部担任美工，并开始创作漫画和动画片。

他的早期设计从构成主义设计和其他流行于欧美的现代主义形式中汲取灵感。在一些地方，可以看到苏联设计的影响，然后将中国传统绘画的技术元素融入这一体系。

张光宇的作品受到中国传统壁画和版画的影响，并结合他对苏联木刻版画传统（图 119）以及波斯、伊朗和印度微型画中的室内和风景场景的熟悉程度进行了重新诠释。在探索结构原理和造型技术的过程中，他从中国书法、青铜器和当代艺术中获得了灵感。

在这位艺术家的作品中，各种影响交织在一起，人们可以感受到作为复杂组织的文化背景一部分的不可避免的折衷主义。然而，排版作品（图 118）也是功能性的、粗暴

的，这可以被解释为（尤其是与拉文斯基的大体积建筑（图 116）相比）受到了构成主义原则的影响。

中国当代研究者、湖南师范大学美术学院李少波的文章《构成主义在中国：以民国时期的封面设计为例》探讨了构成主义在 20 世纪 30 年代对中国印刷设计的影响，并指出鲁迅对这一运动的普及做出了贡献[150]。不过，文章强调了书籍和杂志封面设计方法的混合性，设计师同时使用了装饰艺术风格和达达主义、立体主义、构成主义的元素，将西方艺术风格与文本的具体内容联系起来。文章列举了大量相关出版物，显示了中国大众对西方艺术运动尤其是构成主义的具体内容的了解。文章是以叶浅予的作品和陈之佛的作品为例。

叶浅予（1907-1995） 叶浅予不仅是一名艺术家，还是一名教师，曾从事过广告、布景、服装设计和书籍设计工作。他创作的作品风格是极具辨识度。大胆而挥洒的笔触使叶浅予的作品极具表现力。

在 1928 年，他便成为了上海某漫画社的著名编辑。作为一个非欧洲文化背景的人，他对西欧先锋派运动的共性而非差异性有着更强烈的感知。由于构成主义与立体主义、达达主义和未来主义之间的密切联系，中国设计中各种风格的混合也就更加容易和自然。

例如，他的作品《甜美的梦》（Sweet Dreams）一书的封面（图 121）。这个作品的艺术语言在当代融合了各种不同的风格特点。该封面创造了一个多维空间，虽融合了立体主义、达达主义和未来主义看似混乱的元素。同时也有对规则形状的有序部分，色彩工作则参考了构成主义的做法。最后，人物的外观采用了被称为“鞭痕”的线条，体现了新艺术运动的精神。我们在此注意到，新艺术风格反过来也深受远东艺术的影响。

封面的字体设计也相当有趣。粗体字体使字体与背景图片之间形成了更大的反差。虽然对角线的激活一般都有构成主义的渊源，但构成主义者通常以垂直和水平方向为基础，并采用相对规则和统一的节奏。在这里，我们还可以看到众所周知的未来主义的影响。叶浅予指出，当时的中国设计师学习了许多不同的设计风格，并开始尝试将它们融入自己的作品中。他们的这些尝试在总体上都是成功的。

陈之佛（1896-1962）又名为陈杰、陈少本。1916 年他毕业于在杭州的甲种工业学校机织科，并留校任教图案课。1918 年，他本人前往日本东京的美术学校在工艺图案科学习。他是当时第一个去日本留学的工艺美术生。1923 年他回国后，创办了有名的尚美图案馆。

他曾在海艺术大学、上海美术专科学校和南京中央大学艺术系任教。建国后，又担任南京大学教授、南京师范大学系主任、南京艺术学院副院长。作为一名有影响力的教

育组织者，他努力实现了本国美术教育发展的现代化。与此同时，他深知古老艺术及其向公众展示的重要性，陈之佛多次举办中国传统花鸟画展。

作为一名艺术家，他在传统工笔画中崭露头角。这一画种的复兴可以说是他的文化工程。为了使这一画种摆脱僵化，注入新的活力，他没有局限于临摹古代大师，而是创造性地模仿他们，并恢复了观察和写生的实践。陈之佛的画风在一定程度上受到他在日本学习的影响。他从日本绘画中获得了新的工笔色彩技巧 [5]。

在过去的艺术中，他最接近于描绘五代十国（907-960 年）的艺术，而这又与他对现代艺术的热爱相结合。他之前在东京艺术学院学习过工业设计。他还为此设计过一些书籍和期刊。这些经历让陈之佛受益匪浅，他将自己作为画家和平面设计师的兴趣综合起来，制作了几本作品画册《陈之佛画选》。

自 1982 年陈之佛逝世后，他的作品在二十世纪五位中国著名艺术家的传统绘画展中展出，这是陈之佛参与过去文化规范的标志。法国、英国、美国和其他国家的观众也观看了他的作品。

陈之佛访问东欧国家，组织学术交流。

陈之佛本人对苏联文化非常感兴趣。他为苏联作家的小说集《去莫斯科》创作了封面（图 122、123）。这本小说封面的风格是非常有趣。它将构成主义元素与装饰性元素相结合。标题的字体明显参考了构成主义的样本。 在插图中，构成主义的抽象元素被赋予了更精确的含义，三角形和圆形明显象征着一群举着旗帜等待火车的人，背景是装饰性的工厂形象。同样具有特色的还有在透视中交汇的铁轨，这也是从欧洲学院派借鉴来的元素，并以一种新的方式加以诠释。此外，还有字体设计的自由变换处理。构成主义作品中很少有这样的综合技法，但总体上符合当时装饰艺术的流行趋势。

陈之佛之所以引人关注，不仅因为他的作品水平很高，也不仅是他的才能和兴趣多种多样。而是他的作品中有很多中国传统文化元素与现代的前卫艺术互相结合的典范。

丰子恺，中国浙江省人（1898-1975）他不仅是书法家和画家，还是音乐家、作家和日文、英文和俄文翻译家。他曾将屠格涅夫的《初恋》和《猎人笔记》译成中文。

在视觉艺术方面，他最著名的是漫画的鼻祖（始于 1922 年）。他的所有漫画都几乎充满了幽默感和生活情趣。在创作过程中，这位艺术家遵循颇具佛教特色的 “小中能见大”原则。他还掌握了在日本学到的油画技巧。(这段时期是短暂的，10 个月后，画家因为没钱不得不返回中国）。

丰子恺还是一位积极的社会和商业活动家，他组织展览，成立各种艺术社会活动，甚至开设了自己的书店。作为一名艺术家和教育家，他总是惊讶于儿童教科书的枯燥和

乏味，于是他开始为教科书创作插图。

丰子恺对艺术史有着浓厚的兴趣，并亲自从事这方面的工作。1928 年，他还撰写了《西洋美术史》。这里需要提前说明一下，对于中国艺术来说，俄罗斯的艺术也是“西方”艺术。书中还提到了塔特林（V.E. Tatlin）和其他构成主义者人物，康定斯基（V.V. Kandinsky）。他还探讨了关于康定斯基开始从具象不断走向抽象的过程。

在描述构成主义艺术时，他强调了其革命性和目的性。他详细分析了塔特林的第三国际大厦模型的形式、材料和功能。

丰子恺的漫画（图 124）也部分反映了他所吸收的前卫图形文化精神的影响--首先，他的图形简洁，线条明快，让人联想到法沃斯基和冈察洛夫画派。他对童年主题和童年形象的兴趣也很有特色（《儿童肖像》一书，1931 年，图 125）。在这一点上，他也接近于建构主义者，他们根据国家的命令和自己的愿望，成为一种特殊潮流--儿童制作图画书--的创造者。

他在 20 世纪 50 年代创作的政治漫画也广为人知，他在漫画中继续使用线描。丰子恺被誉为“当代中国最优雅的艺术家”，他在中国艺术家中的独特地位由此可见非同寻常。

钱君匋 (1907-1998) [148]1925 年，他从上海私立美术学校毕业了。1927 年，他开始在开明书店里担任编辑，负责书籍装帧设计。1933 年，他还担任过神州国光通讯社的编辑部主任，并续编《美术丛书》。

1937 年，他与其他知识分子创办开明书店。同时，他还担任《时装文艺》月刊主编。该刊物的方向可谓 ″抗日″。

继丰子恺之后，钱君匋学习了了《西洋美术史》（图 127）。他非常关注构成主义建筑和塔特林的设计，尤其是第三国际大厦。

在 20 世纪 30 年代所有模仿前卫文化的中国平面设计师中，钱君匋最为西方艺术史所熟知。正如人们多次指出的那样，他的书籍封面是最具表现力和色彩最丰富的封面之一，其中许多封面直接引用了装饰艺术、构成主义字体设计。他的作品几乎直接引用了罗德琴科的封面（详见第 1 章第 1.3 节）。奇怪的是，他在 20 世纪 30 年代的工作中借鉴了前卫设计，将其作为平面设计的主要趋势之一。他在 20 世纪 50 和 60 年代的作品类似于解冻时期风格的前兆：其特点是简洁和轻盈，这也是这一时期苏联艺术家封面的特点（图 127）。

受构成主义和装饰艺术的影响，他为《小说月报》、《东方杂志》、《教育杂志》、《妇女杂志》和《学生杂志》设计封面，还设计海报（图 128、129、130 和 131）。

1930 年的海报“电报局 10 年”因其明显的构成主义字体设计而引人注目，1937 年版的《国防》封面也是如此（图 134），其中工厂管道和飞机的剪影具有象征意义，使人联想到图画书《查理的旅行》中加林娜和奥尔加·奇查戈夫的画作。飞机的机翼动态地划破了封面的构图。

沈雁冰 1928 年创作的《欧洲战争与文学》（图 135）的封面也同样有趣，它采用了拼贴技术。在杂乱散落的欧洲报纸上，钱君匋放置了一些类似立体派艺术家绘画元素的图像。在钱君匋的观念中，构成主义和装饰艺术很可能被视为相关的潮流，因为它们使用了几何化和模式化的形式。不过，他也读懂了构成主义的革命信息，并将其作为国家形象，为上文提到的 1929 年文学周刊特刊设计了封面，其中刊登了鲁迅关于苏联小说的文章（见附录插图 2，“时代的对话”，例 14）。在另一个案例中，他用类似的图片作为对西方资产阶级文化的反面参照（沈雁冰的 《欧洲战争与文学》）。

1987 年，馆内开设了钱君匋艺术馆，收藏了约 1000 幅明代（1368-1644 年）绘画作品、钱君匋设计的书籍以及个人作品，其中也包括俄罗斯和欧洲前卫艺术家创作的印刷设计作品。

3.3.5 当代中国的广告和平面设计：构成主义的含义

现阶段，中国和世界一样，平面设计和广告都在积极发展。中外的作者都参与了这些发展的进程。

一些与平面设计非常相关的相关问题的研究正在出现。这些研究可以分为以下几个部分。

一些作者致力于研究设计师的创造过程，以及他们在一般情况下和在计算机上工作时的创造力发展。Frich H. J., Vermeulen L. M., Remy C. 等人探讨了这些问题。“绘制人机交互中创造力支持工具的图景”[113],

计算系统中人的因素 CHI 特别会议专门讨论人机交互问题。纽约：ACM，2020 年。其中一个需要考虑的方面就是创造性。

一些研究人员在接近符号学的领域开展工作，特别是研究语义结构，在建筑理论中已经掌握的方法在王薇薇、宋真真和李佩身上得到了应用[137]。

此外，还有一些相当传统的艺术史分析著作。例如，汤玉峰对中日招贴画的比较分析[136]，范伟文章[133]中对中国现代招贴画风格学中传统特征的辨析，欧阳竟彦等人文章[121]中对汉字情感意象的分析。[121].

总体而言，构成主义者和整个俄罗斯先锋派的概念具有相似的结构。与我们的时代一样，它的组成部分是科学方法与对新奇的渴望和对感知过程的兴趣相结合（在 INKhUK、VKhUTEMAS、GAKHN 中）。

将艺术、科学和生产紧密联系起来是俄罗斯构成主义者的愿望。因此，在这种精神氛围中，有影响力的现代艺术家对构成主义及相关现象产生真正而浓厚的兴趣也就不足为奇了。

另一个值得注意的重要趋势是，现代数字文化和现代主义遗产（尤其是构成主义）在中国艺术和设计界竟意外地融为一体。正如杭州画院最新策展和教育项目之一“数字艺术中国”，中国首个大型数字艺术展的形象所展示的那样，构成主义的图形代码正成为数字艺术相关主题视觉化的一种手段，以及在此类项目框架内与观众交流的一种方式（图 179-182）。这个策展项目旨在梳理中国当代数字艺术的成就，彰显其对社会的影响，拓宽数字艺术的视野，通过艺术创作点燃社会创新的新火花[145]。

之所以能够进行这样的比较，是因为构成主义最初是作为一种艺术与技术相结合的思想而形成的，是一种通过生产要素将艺术引入生活的方案，它最初包含了“技术性”和“机械化”形象的思想。对于后世的设计师和艺术家来说，这种风格方案成为科学和技术创造方法的原型。如今，构成主义的图形代码成功地发挥了视觉重组的作用，为数字艺术领域的项目提供了有效的信息，仿佛标志着艺术家设计演变的起点，指的是俄罗斯先锋派的实验，即“构成主义实验室”。

本文的研究作者向现代中国设计师提出了一系列相关问题。通过他们回答的反应，我们可以分析目前设计的特点趋势，并预测未来的发展道路。

提出的问题如下

1.设计师简介

2.谁对他们的职业生涯影响最大？

3.设计师的作品集。

4.设计理念。

5.了解创造性。

6.了解平面设计和该职业的性质。

7.他们认为平面设计行业最有趣的是什么？

8.个人作品中哪件最有趣？

9.他们如何看待俄罗斯前卫艺术？

10.俄罗斯前卫艺术中的哪件作品对他们来说是最

有趣和令人难忘？

李浩翔，1990 年出生，河南人，毕业于中国人民大学，I0 设计负责人，平面设计师。

作品集中的主要作品：（手机软件界面设计）I1.136.

他在一次访谈中对俄罗斯构成主义的看法：

构成主义目前在世界现代设计中具有举足轻重的历史地位。构成主义是俄国极具代表性的艺术流派之一，涉及领域不仅范围广而且 影响也是较为深刻的，包括舞台美术、建筑设计、家具设计、平面设计、电影、戏剧、 文学、绘画、雕塑、色彩与服装等多方面领域。构成主义在其产生的动因上有“破坏旧制”的目的，在很多有关改革、政治等相关的平面设计作品中，更偏爱使用构成主义的设计表现方法，另外，改革开放后，受到俄国构成主义影响最大的构成对中国平面设计的影响力超越了最初的俄国构成主义，当时还出现了“构成热”。到 20 世纪 80 年代后，构成教学几乎遍布全中国，中国的大学里设计类专业都陆续进行构成教学。构成设计理念与设计表现方法被广泛应用在平面设计中，也促进了中国现代平面设计的发展。

在李浩翔看来，从那时起到现在，构成主义的影响推动了中国现代平面设计的发展。当前许多设计方法和具象表现手法都源于俄罗斯的构成主义。

李浩翔最喜欢的俄罗斯构成主义人物和作品是塔特林和他的反浮雕（图 137）。李浩翔认为他是一位才华横溢的艺术家。从他作为设计师的角度来看，像诗人一样处理着他的创作材料，并从这些有意义的材料中表达性功能从中解放了出来。他的反雕塑全都具有偶发艺术的某种特征，它们会给人一种漂浮在高张力状态中的感觉：它们不是固定在某个特定的点，而是悬浮在取代了早期雕像的基座的绳索中。他尤其着迷于〞悬浮〞的效果，即与重力的对抗。

王刚，1992 年出生，山东人，本科学历，元气森林视觉总监，平面设计师

主要作品：带商标的电解质水包装系列设计-“外星人”I11.138.

在俄罗斯构成主义中，他重视激进和对理想的追求，重视“对现代工业文明成果和工业产品的结构性处理”。这些原则同样适用于现代材料，而这些材料在构成主义时代并不存在。

王刚认为，“对形式和排版的大胆探索”在现代尤为重要。这位设计师将包豪斯严谨、理性和分析性的设计方法与俄罗斯建筑师充满激情的设计进行了对比。设计师强调，

文字“不仅是用来阅读的，同时也要给人一种真正独立、有自己表现力的感受”。请注意，这是俄罗斯先锋派的共同特点。本文作者不知道王刚是否知道俄罗斯立体派未来学家阿·克鲁切尼赫和弗·赫列布尼科夫的宣言“字如其人”，但他巧妙而准确地感受到了这种精神和趋势。

尽管凡王刚钟情于纯粹的形式创造，但有趣的是，他最喜欢的是构成主义艺术家罗德琴科（A. Rodchenko）（图 139）和斯捷潘诺娃（V. Stepanova）。斯捷潘诺娃“主张艺术为政治、大众和社会服务，强调艺术的社会功能、设计与社会生活的联系、设计日常用品、走实用主义道路，这就是构成主义的主导思想。如今，设计只有与生活密切相关，才能为人们服务。我们的社会在此刻正变得极具充满活力，这一点看起来非常重要。在这里，重要的不是 20 世纪 20 年代苏联的意识形态态度与当代中国是否一致，而是在一个“充满活力和精神”的社会中，设计应该与日常生活联系起来，为人们服务。

尚嘉妮，1992 年出生，山西人，毕业于天津师范大学艺术设计系视觉传达专业，现为中学视觉艺术教师。

作品集中的主要作品：（头像素描）I1.140.

值得注意的是，这位艺术家选择了教育学作为她的创作领域，努力以自己的专业水平为普通人服务。她的肖像画相当写实，远离前卫精神。但俄罗斯前苏联艺术家带给中国的学院派传统已深深扎根。这也是苏联传统的一个分支。

尚嘉妮称赞苏联前卫设计的成就及其对中国设计发展的作用：“构成创新、大胆尝试、前卫服务大众的理念，以及形式构造、构图等原则，在今天的各种设计作品中仍有体现”。显然，构成主义对平面设计的传统领域产生了巨大影响。有趣的是，即使在手机的软件界面中，也能看到构成主义影响的痕迹，尚嘉妮也指出了这一点。中国的一些作家最先对构成主义表现出兴趣，并被其魅力所吸引。他们对蒙太奇与组合学作品尤其印象深刻。例如，鲁迅、钱学森、钱君匋、叶浅予、丰子恺、张光宇和陈之佛等人都翻译了与构成主义有关的文章，并撰写了相关的书籍。他们在其他传统中成长，逐渐发现了俄罗斯先锋派的影响。甚至对他们的影响更加持久，而且在今天愈演愈烈。

李西茨基的设计作品（图 141、142）给她留下了非常深刻的印象。从李西茨基作品的角度来看，他的才华表现出来的特点是构图非常巧妙。她认为李西茨基的构图是简单明了的（图 43）。

在此，我们想澄清一下我们谈论的是哪些作品。实际上，李西茨基的构图方案往往是复杂而矛盾的。但无论如何，如果它们被认为是简单的，那么它们的逻辑就是无可挑

剔的。作为一名训练有素的建筑师和内在丰富的建筑师，他的作品以纵向和横向轴线的揭示而独树一帜（图 150、151）。利西茨基倾向于极简主义，他使用没有装饰性衬线的字体，平面元素的基础只是简单的几何图形，很难被称为真正意义上的装饰（图 149）。他从不进行点缀和纯粹的装饰，而是始终建立起清晰的结构。他对平面设计的另一个重要贡献是，在海报和插图中广泛使用照相拼贴和蒙太奇（图 142）。第一种方法在达达主义中得到了积极运用，而李西茨基则对其进行了发展，并将其广泛应用于政治宣传海报的设计和制作中，取得了极佳的表现力。

这里需要指出的是，尚嘉妮所强调的技巧也是其他构成主义大师的特点。但在利西茨基的作品中，它们达到了一种特殊的表现力。

张欣，1996 年出生，东北人，毕业于郑州轻工业学院艺术设计系视觉设计专业，平面设计师。

作品集中的主要作品：字体设计、包装设计 I1.143.

张欣特别欣赏俄罗斯构成主义的一点是，它摒弃了以往历史上所有陈旧的传统风格，突破了传统的视觉表现形式。艺术家们不模仿现实世界，而是创新性地将抽象几何图形和摄影蒙太奇结合起来，形成半抽象或完全抽象的视觉画面。构成主义艺术家认为，设计可以促进社会建设，实现社会变革。构成主义的成果促进了世界现代设计史的发展，是全球现代设计的重要组成部分之一。

换句话说，张欣强调的是构成主义艺术手法的表现形式，而在西方，这些手法属于不同的风格方向，同时他也致力于社会进步的理念。这两点似乎对中国设计师尤为重要。毕竟，他们需要将这些经验融入民族传统之中。而对作品社会意义的态度也符合中国人的定义。

张欣描述了她对埃尔·利西茨基作品的印象（图 148-152），认为他是现代平面设计最重要的奠基人之一，其直接或间接的影响非常深远和广泛。在他的影响下，整整一代新设计师成长起来，他们最终塑造了现代主义和国际主义平面设计。

在他的作品中，张欣最喜欢的是《红楔子打白色》（图 61）。在这幅作品中，简单的几何图形和简洁而充满活力的色彩搭配形象地体现了革命的震撼力。在俄罗斯的政治海报中，革命俄国两种对立力量之间的斗争也得到了生动的反映，这促进了构成主义新元素的形成。

黄山，1994 年出生，河南人，毕业于爱尔兰利默里克理工学院艺术设计专业。现任测绘学院高校平面设计讲师。

作品集中的主要作品：插图设计 144.

俄罗斯建构主义在更新平面设计的形式语言和增强其表现力方面的大胆尝试对黄山来说非常重要。黄山认为欧洲前卫艺术是一个复杂的现象，并将达达主义的“反艺术”概念应用于构成主义。当然，这是他个人的主观看法。不过，他还是对这个词赋予了不同的含义，并像大多数中国艺术和设计界人士一样，感受到了构成主义相对于达达主义的积极的、创造性的悲怆。从他的访谈中可以得出一些结论。

黄山还区分了“两类抽象图形”。一方面，有些设计师并不赋予抽象图形任何特殊的象征意义，将抽象形式简化为一种装饰功能，只将其具象类型视为绘画。另一方面，在一些设计作品中，抽象图形具有非常明确的象征意义，由许多图形组合而成的构图结构强化了作者想要传达的信息。而构成主义这种在艺术视觉表现上大胆探索和创新的艺术热情和艺术精神，值得当代设计师去探索。与大多数中国设计师一样，黄山推崇大构思与形式创造的结合，认为这样的道路才是现代中国设计最有成效的道路。

在黄山的构成主义人物中，L. 莫霍伊·纳吉最先打动了他（图 63、64、145、146、147）。从形式上看，他不属于俄罗斯构成主义，但一些研究人员指出，他与 A. M. 罗德琴科的作品在某种程度上的思想和技法如此相近。因此，这位中国设计师所强调的许多观点都被投射到俄罗斯构成主义流派中。在他的作品中，黄山注意到“强烈的理性特征、网格的严格使用和无边无际的线条形式，通过不对称的构图产生生命力”。黄山注意到理性对设计的积极影响。毕竟，“在视觉传达中，形式起着决定性的作用，直接决定着信息传递的准确性和效率”。我们还应该注意到，他有趣地运用了比例、多样性和独创性的布局构图，其执行方法产生了特殊的视觉效果。他对光线和“电脑绘画”的运用也预示着现代印刷技术的到来。

3.3.6 反映当前印刷文化趋势的全国图书设计大赛

平面设计竞赛客观地反映了现代视觉文化的横截面，展示了潮流的多样性。“视觉”作为一种交流手段，是通过标志和符号、插图和排版创造出来的，通过它们传达思想和信息。构成主义时代为现代设计方法奠定了基础。书籍设计竞赛让平面设计师能够利用他们在排版、美术和版式设计方面的专业技能来实现他们的创意目的，从而达到传播的作用。

这里有几点很重要：

1. 图书原创设计的价值；

2. 关注书籍设计的可持续发展；

3. 在现代条件下弘扬民族精神，将传统文化的原则与现代文化相结合。

在这一点上，俄罗斯构成主义和未来主义布德特兰主义的经验教训与当代中国设计密切相关。我们正在思考如何利用植根于中国大地的视觉方法和传统，重新诠释历史，采纳历史的方法，将现在与未来联系起来。同时，吸收构成主义的经验教训，按照马克思《关于费尔巴哈的论文》[53]中的观点，当设计显示出改变生活的能力时，就必须实现艺术对生活的高度渗透。这样才有可能实现真正的凝聚力，唤醒人们强烈的团结情感。

中国政府非常重视平面设计的发展：几乎在中华人民共和国成立的整个时期，平面设计都是国家政策的一部分。我们可以追溯到 1959 年全国书籍设计艺术展览的创办，也可以追溯到平面设计的总体发展历史和相关活动。该展览目前每五年会举办一次。

上一届，即第十届书籍设计展（2023 年）设有以下部分：社会科学、艺术、文学、科技、教育、儿童、中国民族、插图、信息和期刊。奖项也分为：优秀奖与入围奖。作为图书设计领域的国家级专业赛事，全国图书设计艺术展由中国出版协会领导，中国出版协会图书设计艺术工作委员会和上海图书馆共同主办，评委会由全国图书设计艺术展组委会和中国当代著名设计师组成。此类图书大赛是图书艺术领域最具权威性和影响力的展览评奖活动，也是文化艺术领域具有国际影响力的展览之一，被誉为中国出版界的权威赛事。

以第十届全国书籍设计展为例，我们可以追溯俄罗斯先锋派，尤其是构成主义对书籍艺术的影响。首先，让我们考虑一下构成主义印刷的关键技术，以便将其与中国设计师的书籍设计实例联系起来。

书籍设计中的构成主义方法，在书籍和期刊的设计中，构成主义追求构图的张力，同时强调画面呈现的清晰和简洁。艺术家们倾向于不对称的构图，具有复杂的视觉平衡感（建筑学）。

构成主义者使用几何元素作为造型手段，他们使用怪诞的字体进行排版。在书籍和期刊的设计中，所有的表现手法都要经过精挑细选，有了各种元素，就没有任性和随意的空间。构成主义反对艺术的非实体性，认为设计应该有明确的目的和服务对象。这些设计理念和方法对第二次世界大战后形成的国际风格起到了决定性的作用，也为现代理性设计奠定了坚实的理论基础。

弗拉基米尔·克里切夫斯基[33]将构成主义遗产分为构成主义 1 和构成主义 2，并界定了它们在字体创作上的区别。构成主义 1 以绘制的 “棍棒”字体为基础（图 6），而 构成主义 2 则以排版登记册为基础（图 29），使用金属字母进行创作，用它们创造出逼真的图像。20 世纪 20 年代末，J. Tschichold 在《Polygraphic Production》杂志上发表了他的著作《New Typography》中的一些片段，这可以作为一个分水岭。正是

在这些材料的基础上，20 世纪 20 年代前期进行的排版实验才变得更有意义。与此同时，设计方法并没有发生根本性的变化，版式设计保留了简洁明了、横向和纵向并列的逻辑，对功能性、信息的清晰传达和概念的明确性仍然给予了极大的关注。

在印刷版的条形和结构构建方面，构成主义倾向于理性，非常注重版面的形式特质，字体的使用也以简洁易读为导向。

李西茨基是一位构成主义艺术家，在印刷设计的形成过程中发挥了重要作用，他从至上主义中汲取了留白的理念，从构成主义中汲取了处理书籍和杂志信息内容所需的工具的技术性和功能性。

作为艺术和设计新思想的一种宣言，《Thing/Gegenstadt/Object》杂志（图 12、13、14）就是为了在不同国家传播这些思想而创办的。李西茨基的创作方法以简洁为主，这一点从杂志的标志本身就能清楚地看出，它是由单个条形图案组合而成的。

李西茨基使用简单的几何形式，将它们组合并排列在纸张上。在印刷出版物的版面设计中，他使用了摄影蒙太奇、排版蒙太奇和怪诞字体（图 150、151）。

艺术家经常克服对文字横向和纵向排列经典方案的依赖，这些技巧交替、穿插，使文字获得了不同的情感特征，给人以方向感和活力，其所有特征和功能都得到了强调。版面设计的特点是节奏灵活、生动感性，同时又不失理性成分和清晰的设计理念。

1925 年，李西茨基与汉斯·阿尔普在柏林合著了《艺术主义》一书。[118].

这本书的俄语书名可译为“艺术中的词典”（图 150、151），实际上是一本小型的当代艺术词典，配有德、法、英三种语言的平行文本。

在该书的封面和内页设计中，模块化网格清晰可见。插图和文字的排列有序而规则，竖排分为三列，显示出有序性和清晰统一的节奏。这种文字结构并非随意而为。它源于材料的本质。

封面和内页的设计方法原则是统一的。在这种形式下，构成主义向国际风格迈进。这也是很自然的。本书面向西欧读者。其材料涉及当代艺术的各个方向。其中既有具象艺术（唯物主义、表现主义），也有对现实进行强烈改造的艺术（纯粹主义、达达主义、立体主义），还有各种非具象的抽象艺术，包括新抽象主义、至上主义、构成主义、西穆尔坦主义和所谓的抽象主义。因此，图书的形象应与上述每种风格相协调，尽可能保持中立，不用在某些主题上喧宾夺主，而影响其他主题。

在我们这个时代也应遵循同样的原则，因为与 100 年前相比，同一张封面下汇集的作家的风格和地域分布要大得多。

李西茨基喜欢简单明了的版面设计，以抽象的几何图形为主要视觉元素，字体不使用衬线。在图 149 和图 151 中，版面元素的横向和纵向分布都很简单，字体简洁明了，色彩也很少使用。所有这些都增强了信息的表现力，而形式美感则建立在节奏感的基础上。这种构图的有机性和内在逻辑是对封面箴言的一种诠释：“产生一切靠自身力量创造形式的运动”[118]。

《艺术的本质》一书扉页的特点是版式构图简洁、形式严谨。可以看出，书中文字的编排符合人们的感知规律，整页分为三列竖排，顺序清晰，简洁明了，便于阅读。这与前面提到的三种语言的文字结构相对应。

在同一时期，除了李西茨基之外，罗德琴科也是一位杰出的大师，他创造的构图思想一个多世纪以来一直具有现实意义，在出版版面设计史上发挥了重要作用。罗德琴科早年从事绘画，他的绘画方式理性而极具建设性。1921 年，他转向生产艺术，毅然放弃纯粹的绘画，从事能够给人们带来实际利益的设计。

在出版物排版领域，他使用的工具有限（与所有构成主义者一样）：“棍棒字体”、摄影蒙太奇和基于几何方案的模块网格构成了他的设计（图 5、6、16）。通过回顾这些众所周知的事实，作者想强调的是，根据时代的精神要求，构成主义者将他们从纯粹艺术中汲取的经验融入到他们的设计中。我们已经提到，罗德琴科 认为艺术家的作品在展示任何创造性劳动的原则方面具有重要意义[见 79]。罗德琴科和其他构成主义者团结一致，并将这些思想付诸实践。

罗德琴科的创作作品主要的风格特征是他对摄影蒙太奇手法的娴熟运用。他通过摄影蒙太奇将视觉信息组合在一页纸上（图 16、17、23）。20 世纪 30 年代初，艺术家们转向了一个新的活动领域，设计展览和版面设计。

构成主义色彩风格技巧分析，构成主义印刷的色调是有限的，这既与特定的印刷技术条件有关，也与整个俄罗斯先锋派的意识形态、哲学、形象、艺术问题有关。这种色彩会更直接地影响观众的感知和情绪。构成主义的颜色通常使用白、黑、黄、红、蓝等颜色。

与其他方向一样，色彩不仅用于描绘个体形象和多元素场景，还用于营造情感氛围。在这方面，构成主义只是一个例子。许多一般规定都适用于这一方向，但有必要确定其特殊性。

一般来说，色彩的组合意味着创造更复杂的情感和含义，而单个色彩的象征意义则是整体方案的一部分。

例如，黑色在前卫艺术中常用来表示空间和深度感，而白色则象征着光明和平静。当然，这些表现的颜色也是在进行印刷设计时必要基础。构成主义将这些色彩的表现力发挥到了极致，简洁有力的形式，没有多余的装饰细节，更有利于表现这些色彩。马列维奇和他的学生查什尼克与苏埃廷的超凡构图揭示了这些色彩的宇宙意义。他们的研究对构成主义的发展产生了众所周知的影响。

红色代表激情和活力（血液）。对于俄罗斯革命艺术来说，这种颜色具有特殊的意义：它是革命和苏维埃国家的象征。

黄色与太阳有关。因此，黄色很自然地与“理性之光”、“启蒙”等词汇和短语联系在一起，那个时代的许多海报都以太阳的形象为主题。

蓝色通常被解释为平静和理性的象征，在革命象征意义中的作用较小。其形象是晴朗的天空、广阔的水域等。

甚至早在革命之前，康定斯基就在其著作《论艺术中的精神》中论述了几何图形的意象与色彩之间的关系。众所周知，康定斯基的理论在构成主义者看来过于主观。但他们思考的是如何在形式与色彩的互动中实现视觉上的平衡与和谐，从而唤起观者的强烈共鸣。他们努力的去简化元素，去除一切不必要的特殊装饰性。让构成主义者在色彩上的表现形式上创造了属于自己的极简主义，也实现了最为纯粹的情感表达方式。

构成主义与现代书籍设计之间既有相似之处，也有显著差异。让我们举几个例子来说明构成主义与中国当代书籍设计之间的相似之处。

3.3.7 参加全国书籍设计艺术展的作品与构成主义的关系

《金圣叹选批唐诗六百首》这本书是设计师白凤群创作的作品（图 160）。此书曾荣获“中国最美图书”奖。该书是运用传统主题与方案做的的现代诠释。唐朝（618-907年）是中国中世纪早期的鼎盛时期。

在这本书的设计理念上，白凤群将其看作一件物品来创作。它的外形类似于传统的茶叶盒，并不是一本书，而是一群装在一个盒子里的薄薄的小册子。这是把书籍设计变得具象化的首要前提。因此，从美学角度看，它拒绝矫揉造作，拒绝轻薄。诗歌的节奏是设计对象主要构成原型。　一组单独的包装与简单的韵律相关联。

这里我们要注意的是，中国诗歌中的韵律出现在封建时期，即唐代之前，不会早于 5 世纪末至 6 世纪初。在这种情况下，“韵、音节等术语。在中文中的含义可能与通常的欧洲读法根本不同”。由于汉语是声调性的，其韵脚不如欧洲的四声调式那么统一。

设计师希望传达一种有趣而简单的质感。他与该书作者金圣叹先生共同期待读者从书中感受到的不仅是“微妙的韵律”，更是绵密、丰富、丰硕的艺术印象。

该书的设计采用了芬兰轻质“百丽”纸和日本进口水印纸等深色纸张，以便为读者提供最佳的视觉舒适度。书的内页采用了流行的 双色印刷，而外页则使用了更厚重、更温暖的“大地色”。包装选用了经典的木盒，但所有材料都力求轻便。从书籍封面到诗集本身，整个元素的设计都源于对唐诗中“装、对、贴”的理解，力求通过简单的线条分割来捕捉唐诗的韵律之美。

从这本书的设计理念中可以明显看出，他想要传达的纯粹之美以及黑白色彩的使用与现代主义（构成主义）的传统有某种相似之处。同时，他的排版风格与《艺术》中李西茨基的《伊兹马斯》一书的排版设计风格有共通之处，都是遵循文本的逻辑，以极佳的形式感和构图感构建而成。

《一个人的甲午祭:大型历史题材绘画 甲午·1894 创作实录》。这本书的设计者是姜海涛（图 161）。从封面的外观就能看出他的理念：这本书是关于创作的，尤其是关于不朽的历史主题绘画。全书以浓重的黑色为主色调，穿插火的色彩，对油画进行了不同的诠释和解读。封面顶部的印花和书脊上的银色块状背景色，形象而广泛地唤起了人们对纪念碑的联想，同时，书名的浮雕字体也象征着这个悲伤的故事在人们的记忆中不可磨灭，并将永远留在人们的心中。封面的三面用红色颜料装饰。黑色和红色的对比，形象地对应了本书的悲剧主题。画作细节的插图在书中占据了很大的篇幅，连续的印象节奏就像一部缓慢发展的纪录片。这本书的形式是这样的：当它被单独放置时，它的厚度和体积会让人感觉到，它作为媒介的一个对象会引起人们的注意，因为它有一个平装书的封面，当它被拿在手中阅读时，触觉成分会先大于阅读过程。

封面的配色方案黑色、银色、红色缺乏装饰，简化的形式使这本书的设计现代而简洁。这与俄罗斯先锋派的思想不谋而合。

《上海图话：百年插画艺术档案 1900-1999》。姜庆共所著，这本书描述了上海插图艺术的历史（图 162）。书中的事件按时间顺序排列。故意弄皱的封面勾起了人们对上海往事的回忆。该书的构图以中国艺术家的知名作品为特色，反映了中国插图的历史。

这里的关键方法是图像蒙太奇，蒙太奇的基础是排版结构（象形文字网格）。

《无效兑换》中国美术学院出版的，ipg design 公司设计的一本书。中国美术学院美术馆青年艺术家扶持项目的首个展览“无效兑换”的一次总结和整理；（图 163）该书对艺术作品与观看之间的关系提出了质疑。本书的标题《无效兑换》被设计师以密码的形式写在封面的整个表面上，数字和英文字母的组合使整本书更加新颖，这不禁让人联想到罗德琴科的设计，他在版画的构图中也使用了各种视觉效果。

书籍设计竞赛目录。在评论的最后，有必要提及竞赛目录本身的设计（图 154-159）；它在信息的开放式呈现方面极具功能性和构成主义的野蛮性。设计不仅可以通过出版物的版式来体现，还可以通过“信息的构建”，清晰和精确的展示来体现。不同的字母标识用于区分竞赛提名，每个提名都有自己的版面。头版采用彩色编码（黄绿交替）。内容非常详细，母语者和使用拉丁字母的人都能看懂。栏目标题中英文重复，字体奇特。

这个例子证明了功能性和便利性原则的相关性，这些原则已成为构成主义字体设计和书籍设计的基石。

1910 年代出现的构成主义和其他主义对现代知识化设计概念的形成产生了直接影响。在现代艺术和设计的全盛时期，它在奠定理论基础方面发挥了重要作用。构成主义者坚信，设计（生产艺术、艺术构造）应该有明确的目标，给社会带来真正的利益，并注重实用性。在设计过程中，构成主义艺术家强调艺术表现的简洁性和功能性，正是这些因素决定了他们对实现社会秩序的热爱和渴望。

李西茨基和罗德琴科都在书籍的版式设计方向进行了大量的实践研究。李西茨基在不同国家讲学，将他对设计的观点带到这些国家，引起了广泛关注。他的很多作品都为未来国际主义的平面设计风格形成奠定了坚实有力的理论基础。而罗德琴科对摄影和摄影蒙太奇的相关研究丰富了印刷设计技术。这一领域在不断融合和创新中取得了进步，追求秩序性和功能性成为 20 世纪 50 年代和 60 年代西方国家最重要的设计目标和最普遍的风格。

如今，书籍设计正朝着多样化的方向发展，将不同的技术综合在一起，创造出一种全新的印刷艺术形式。设计方法和形式不再简单地分为按照模块网格或自由布局，而是设计风格越来越多样化，需要设计解决方案的媒体也越来越丰富。多媒体技术的成熟也使版面设计不断发展，不再仅仅依赖印刷技术。例如，像网站版式的设计、手机界面的设计、多维空间的布局等。现代设计的发展趋势彰显着信息技术的作用也越来越大。在数字化时代的设计中，设计的方法越来越多样化、个性化。设计不再依赖于绘画和图形的简单类比。写作、印刷文字可以脱离原来的有形媒介而独立完成。设计师可以使用电子工具，以更加独特、创新和智能的方式表达自己的创作意图。而现在，全球文化互通的现状也使得设计布局可以在物质形态之外，以精神的方式完成。现代设的计和艺术全球的视觉交流含有一种通用的公共语言。简洁的文字、图形符号可以有效地促进各民族之间的文化交流。设计师们现在应该着重思考和探索设计与艺术的全球丰富性。

对于今天的设计师来说，书籍版式设计的意义已不再是二十世纪的事情。他们思考如何进行技术革新，如何打破传统，创造新的设计理论。但在宣称与摒弃过去的同时，他们也积极利用过去的成果，这一点非常重要。现代设计面临的问题是：如何将先进的技术、艺术和思想结合起来，充分表现时代精神、设计精髓和设计师的内心世界，并保持现代视觉艺术的独特性和多样性。

3.4 第 3 章的结论

1.在将中国传统文化元素与现代平面设计技术相结合的可能途径和方法中，最有成效的是俄罗斯构成主义的方法和技术。许多不同国家的现代设计师都走着类似的道路。为了使中国参与俄罗斯设计的经验成为保留的经验，而且成为专业上的积极经验，有必要发展一种能够解释“生产”艺术的设计价值体系的概念工具，这种价值体系与具有丰富语义、逻各斯中心主义和实践导向的中国传统文化元素韵味相通。

2.构成主义的视觉形式和一般语义准则与现代平面设计息息相关，因为它为现代设计方法和设计行业的主要标准奠定了基础。构成主义不仅对平面设计的传统领域产生了巨大影响，而且对现代智能化设计概念的形成也发挥了重要作用，甚至在手机的软件界面中也能看到它的痕迹。对视觉传达方法的严格选择符合元现代主义的愿望，在元现代主义中，对风格纯粹性的重新追求取代了全面的折衷主义。

3.在经历了不久前的反意识形态主义之后，艺术家和设计师明确宣布其积极的艺术立场在世界范围内再次成为一种日益增长的趋势。构成主义艺术方法是社会进步理念的公共服务体现，这种结合对中国设计师尤为重要。　在这一点上，他们是最一致的。对他们来说，重要的不仅仅是美学和形式上的完美，而是艺术和设计的教育作用，以及它们对生活的影响。这与当代中国社会的整体状况是一致的。

4 现代主义和构成主义元素在展览活动中的应用卓有成效。展览的主题内容、环境的概念和空间设计都是二十年代方法和风格的载体，它们与当下的相关性克服了文化差异，在现代中国文化的多样性中显示出其生产力。

5.如今，书籍设计正朝着多样化的方向发展，将不同的技术综合在一起，创造出一种全新的印刷艺术形式。现代设的计和艺术全球的视觉交流含有一种通用的公共语言。

6.数字设计和印刷形式的平面设计超越了国界。它能够教育大众的审美情趣，向他们介绍世界艺术和设计文化的标志性图像和符号，同时保持民族的独特性。

结 论

中国当代平面设计和设计艺术文化是重新诠释苏联构成主义的经验、艺术、设计和社会价值的杰出范例。对于具有独特整体性的中国文化而言，构成主义的经验更为重要。因此，中国的平面设计作为文化和国家战略的一部分，可以吸收俄罗斯构成主义在西方没有实现的特点。

研究中国和其他地方的现代视觉传达设计需要了解艺术和设计文化存在与发展的社会条件。

前卫艺术的变革是在一定的社会政治环境下发生的。正是在这种情况下，构成主义以及整个先锋派对艺术、作品、美、风格等范畴进行了修正，从而起到了完善这些范畴的作用，在构成主义和相关运动中发展起来的技术和方法被重新思考，并一直沿用至今。当代的平面设计亦是如此。

自先锋派以来，旧式的资产阶级唯美主义已不再奏效。尽管先锋派未能彻底改变整个生活，但这种在社会现实中存在着艺术文化作品的经验比以往任何时候都更有意义，尽管它现在的方式与二十世纪前四分之一时期不同。但依旧是为意识形态服务的实践，即使在“里程碑变化”的情况下，对于“纯艺术”已被艺术实践和文化所取代的现代性而言也是有益的。

但是，平面设计与社会现实的紧密结合却有助于艺术任务的完成。现代平面设计借鉴了前卫艺术在形式、几何和色彩方面的成就，并将文字作为图像的组成部分。沃尔夫林（G. Wölflin）的“艺术史基本概念”与塔特林（L. Tatlin）、马列维奇（K. Malevich）、李西茨基（E. Lissitzky）和伊利亚兹德（Ilyazd）的实验之间的历史平行关系并非简单的历史偶然。Bürger 认为，这种平行性揭示了艺术作品某些一般类别的普遍特征[10, p.30]。

前卫艺术可以作为分析和革新全世界（包括非欧洲国家）艺术和文化的工具。前卫艺术对这些国家尤其重要。俄罗斯构成主义的几乎所有造型和图形规范都体现在中国的现代平面设计中。

这一研究方向具有多种视角。所开发的方法和技术适用于分析其他类型的中国设计；经过一定的限制和修改，这些方法和技术也可用于分析其他国家和地区的文物。

反过来，考虑欧洲以外设计的经验也有助于理解欧洲传统设计中的许多内容。

欧洲以外的文化，尤其是中国文化的整体性，展示了恢复文化完整性的可能途径。通过这种方式，元现代主义最重要的趋势得以实现和发展。

一般性结论

1.在中国和欧洲传统内外的其他国家的设计中，俄罗斯构成主义和整个前卫设计的经验正在被重新诠释。构成主义为现代设计奠定了基础。符号学、形式和美学技巧的严格选择、简洁、风格和概念的确定性；所有这一切都符合元现代主义的范畴，同时也为现代艺术和设计文化的发展提供了新的机遇和挑战。

2.俄罗斯构成主义对中国和欧洲现代设计的影响是全球统一进程的一部分。尽管基础截然不同，但不同国家的设计艺术文化具有共同的交流和审美形式元代码。G. Welflin、A.G. Gabrichevsky、P. Bürger 等人的术语和概念对分析中国平面设计的趋势和个别现象的实用性就证明了这一点。将普遍性和民族性结合起来的方式、方法和具体技术，可以说是儒家和谐原则的体现。

3.俄罗斯和中国尽管在文化上存在着种种差异，但在许多方面却有着共同之处，文字在文化中的核心作用，社会和意识形态的系统重要性，以及在本国土地上将传统与创新相结合的愿望。这有助于这些文化的和睦相处，并加强了俄罗斯构成主义方法对当代中国设计的意义。由于在前卫设计中，形式技术成为左翼以外的工具，因此它们更容易成为意识形态和商业影响的工具。

4.俄罗斯的构成主义是意识形态与美学积极共存并取得丰硕成果的典范。构成主义在意识形态方面的工作经验揭示了其对现代艺术的生产力。

在东方文化中，社会生活的所有形式都是整体的、有机的，不同前卫方法的艺术技巧与社会进步和公共服务的理念信念相结合，发挥着富有成效的作用。这种相互结合对于中国的设计师来说是至关重要的。

5. 俄罗斯构成主义的经验被大众文化吸收。精英前卫艺术的成就和形式以日常用品、电影和电脑制作的形式迁移到大众文化中。但多媒体和其他形式的现代设计作为一种有效的教育工具，成功地融入了中国文化的规范和传统，以现代精神诠释了这些规范和传统。

6.设计中的现代主义和构成主义元素在目前的状态下适合各种民族传统。 无论是展览作品、书籍设计和其他形式的印刷艺术，还是数字领域，都是如此。

当代设计和艺术的全球视觉交流创造了一种超越国界的公共通用语言。与许多活动领域一样，现代设计采用了多样化方式，扩大了方法、技术和流派的范围，吸收了不同民族文化的传统。通过这种方式，传播了提升了大众的审美趣味，拓宽了他们的视野。

虽然艺术和文化的发展趋势是全球化，但理解和吸收外国传统并将其移植到新的土壤中去，可以丰富本国的文化，也为更好的发展民族文化提供了新的动力。

参考文献

俄语文学

38. Азарова Наталия. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, язык [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://natalia-azarova.com/pdf/syst_class_verse.pdf (дата обращения: 17.03.2024).

39. Аккер Ван дер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма/ Ван де Р. Аккер. Пер. В.М. Липка. – М.: Рипол-классик, 2019. – 494 с.

40. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С., 2007. – 392 с.

41. Аронов В.Р. Леонардо да Винчи: «Нон финито» в проектном мышлении // Проблемы дизайна. Сборник статей. М.: Союз дизайнеров России, 2003. – С.236-256. – Текст : непосредственный.

42. Арт Макао 2019: от китайской традиционной живописи до ангольского концептуализма. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://magazeta.com/art-macao-2019 дата обращения: 30.11.2023).

43. Афонасенко Е.В. Этнопсихологические особенности китайцев // Современный Китай: социально-экономическое развитие, национальная политика, этнопсихология. – М.: КРАСАНД, 2013. – С.178-204.

44. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения: Духовные и интеллектуальные движения. – М.: Искусство XXI век, 2014. – 488с.

45. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.

46. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. – 304 с.

47. Бюргер П. Теория авангарда. – М.: V–A–C press, 2014. – 200 с.

48. Ван Шоучжи. История мирового графического дизайна [M]. Китайское молодежное издательство. 2002.9.

49. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб.: Мифрил, 1994. – 428 с.

50. Визуальная культура – визуальное мышление в дизайне. Методические материалы. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 87 с.

51. Вэй Сяо. Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин (1368 – 1644).Автореф. … канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. М., 2019. – 26с.

52. Габричевский А. Г. Введение в морфологию искусства // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 83–166.

53. Габричевский А. Г. К вопросу о формальном методе// Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 17–24.

54. Габричевский А. Г. Мантенья // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 330–362.

55. Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864 с. – Текст : непосредственный.

56. Габричевский А.Г. Одежда и здание // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 402–429.

57. Габричевский А.Г. О современной живописи // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 310–313.

58. Габричевский А.Г. От орудия к монументу // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 486–494.

59. Габричевский А.Г. Теория и философия искусства // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 188–211.

60. Габричевский А.Г. Формальный метод // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 26–30.

61. Габричевский А.Г. Язык вещей // Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – С. 31–39.

62. Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII – первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. – СПб.: Аврора, 400 с. –

63. Глинтерник, Элеонора. Российская дизайн-графика в искусствоведческих исследованиях XIX–XXI веков // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Искусствоведение 13, no. 1 (2023). – С. 166–187. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.108 (дата обращения: 22.02.2023).

64. Данто А. Мир искусства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 64 с.

65. Девишвили Д.В. Интернациональный стиль и современный графический дизайн: Автореф. … канд. дис. 17.00.04 – изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2004. – 24с.

66. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность. Монография. – М.: Академический проект, 2021. – 799 с.

67. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. / Пер. с нем. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.

68. Кобзев А. И. Научный статус востоковедения и судьба российской китаистики // Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – №6. – С. 77–104. DOI: 10.31857/S013128120017473-1.

69. Кожухова К.Е. «Стратегическая культура» в научном дискурсе Китая // Проблемы Дальнего Востока. – 2021 – №3. – С. 136 – 144. DOI: 10.31857/S013128120015295-5.

70. Кричевский. В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917-1937. М.: Самолет, 2002. – 271 с.

71. Кричевский В. Типографика в символах и образах. – Т.1.– М.: Slovo/Слово, 2000. – 144 с.

72. Кричевский В. Типографика в символах и образах. – Т. 2. – М.: Slovo/Слово, 2000. – 166 с.

73. Круглый стол «Китаеведение в современной России: проблемы и перспективы развития»// Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №1. – С. 7–39.

74. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. – М.: Грантъ, 2000. – 288 с.

75. 37. Лаврентьев. Ракурсы Родченко: М. : Искусство, 1992. - 220 с.

76. 38. Лаврентьева Е.А. Текст и контекст в графическом дизайне : актуальные проблемы и тенденции визуализации текста. – М. : МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2008. - 232 с.

77. 39. Лаврентьева. Е.А. «Цветописная графика»: Фактура и цвет как аналоги текстовой информации в графическом дизайне настоящего и будущего // Логос: голос конструктивизма: каталог выставки. М.: Центр Зотов, 2023. – С. 64-77

78. 40. Леонидов, А. И. Город Солнца // Иван Леонидов: Начало XX – начало XXI вв.: К 100– летию мастера: Материалы, воспоминания, исследования / сост. О.И. Адамов, Ю.П. Волчек, под общей ред. Н.Л. Павлова. – М.: АО «Московские учебники и Картолитография», 2002. – С. 36– 38.

79. 41.Леонидов А.И. Иван Леонидов. Город Солнца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://atff.narod.ru/TEXT1.htm (дата обращения: 26.11.2023).

80. 42.Ли Ин. О направляющей роли западного современного художественного движения на графический дизайн [J]. Дизайн и гуманитарные науки: P99-P100. [Электронный ресурс].

81. Линь Юйтан. Китайцы: моя страна, мой народ. / Пер. с кит. – М.: Вост. лит., 2010. – 355с.

82. Лузянин С. Г. Дальневосточное измерение российского поворота на Восток: Закроет ли Китай санкционные «бреши» России? //Азия и Африка сегодня. – 2022. – №6. – С.5 –14.

83. Лу Шаофу. Ван Чжэхао. Дизайн макета [M]. Шанхайское народное издательство изобразительного искусства. 2009.12.P5-P14. [Электронный ресурс].

84. Лю Синь Си. Советская ксилография 1920-1930-х годов из коллекции Лу Синя и ее влияние на китайскую печатную графику XX века. Дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – 175 с.

85. Лю Цзинцзин. Об использовании элементов традиционной китайской культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Art Technology,2017,30(01):309. [Электронный ресурс].

86. Лю Цзинша. Дизайн макета [M]. Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2010.11.P12-P26. [Электронный ресурс].

87. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. – М.: Прогресс-традиция, 2018. – 680 с. Ил.

88. Малявин В. В. Китайская цивилизация. – М.: ИПЦ Дизайн. Информация. Картография; Астрель, АСТ, 2001. – 632 с.

89. Малявин В. В. «Конфигурация силы» (ши) в культурной традиции Китая (на примере боевых искусств) // Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №4. – С. 144–159. DOI: 10.31857/S013128120021165-2.

90. 52.Малявин В.В. «Поднебесная» или «Азия»? Об утопических

91. установках современной политики в Дальневосточном регионе // Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – № 1. – С. 136-146. DOI: 10.31857/S013128120013886-5.

92. 53.Маркс К. Тезисы о Л. Фейербахе //[Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fil.wikireading.ru/30261 (дата обращения: 27.12.2023).

93. Маслов А.А. Колокольца в пыли: странствия мага и интеллектуала. –М.: Алетейа, 2005. – 376с.

94. Маяковский В. В. Выволакивайте будущее// [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/21414/vyvolakivaite-budushee (дата обращения: 26.11.2023).

95. Маяковский В.В. Наш марш // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.culture.ru/poems/20558/nash-marsh (дата обращения: 26.11.2023).

96. Маяковский В.В. «Я хочу быть понят…» //[Электронный ресурс]. Режим доступа:

97. http://v-v-mayakovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000003/st068.shtml (дата обращения: 29.11.2023).

98. Мейерхольд В. Э. Балаган // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. – М.: Искусство, 1968. – С. 207–229.

99. Милько М. М. Небоскребы в КНР: причины и цели ограничения их

100. строительства / М. М. Милько, Е.С. Юрченко// Азия и Африка сегодня. – 2021. – №5. – С. 20–27. DOI: 10.31857/S03215075001528-2.

101. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник,1983. – 375 с.

102. Неглинская М. А. Современное искусство Китая: между модернизмом и традицией. / Отв. ред. Ю.В. Любимов. – М.: Издательство «Спутник +», 2022. – 340 с.

103. Нин Бин. Исследование системы поддержки креативности для визуального метафорического дизайна плакатов в китайском стиле/ Нин Бин, Лю Фан, Лю Чжисюн, Ван Цзунфу// Графический журнал. 2023. Август. Т.44, №4. [Электронный ресурс].

104. Орешина А.Б. Динамические аспекты формы в современном книжном дизайне. Автореф. … канд. искусствоведения. - М., 2013. - 32 с.

105. Осьминина Е.А. Китай в восприятии Н.Ф. Федорова// Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2023. – №1 (869). – С.148-154. DOI 10.52070/2542-2197_2023_1_869_148

106. Открытое китайское искусство. Каталог выставки. – СПб.: Славия, 2007.

107. Полякова Е.С. Развитие научной коммуникации в Китае//Азия и Африка сегодня. – 2022. – №4. – С.14-19.

108. Рен У. (66) Искусство писателя: Тао Юаньцин и формирование современного китайского дизайна (1900-1930) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.semanticscholar.org/paper/The-Writer's-Art%3A-Tao-Yuanqing-and-the-Formation-of-Ren/20863198e8a77c14996ed2972165809239230a95Код корпуса: 162560246

109. The Writer's Art: Tao Yuanqing and the Formation of Modern Chinese Design (1900-1930). Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dash.harvard.edu/handle/1/17465116?show=full Ren, Wei. 2015 (дата обращения: 28.01.2024).

110. Росси А. Научная автобиография. /Пер с ит. – Москва, Strelka-press, 2015. – 176 с.

111. Рочегова Н.А. Эскизы Города Солнца и рисунки из дневника И.И. Леонидова как формальное воплощение представлений мастера об идеальном

мироустройстве/Н. А. Рочегова, Е. В. Барчугова //[Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elima.ru/articles/?id=791 (дата обращения: 26.11.2023).

112. Самосюк К.И. Го Си. – Л., 1978.

113. Самохвалова В.И. Достоевский и Мисима (о метафизике красоты)//В.И. Самохвалова. Эстетические этюды. – М.: ИИнтеЛЛ, 2013. – С.365–397.

114. Серов С. И. Графика современного знака. – М.: Линия график, 2005. – 408 с.

115. Серов С.И. Стилевые процессы в современном графическом дизайне. 1960–1980-е гг. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике, 1990. – 15 с.

116. Сидоренко, В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат дис. … доктора искусств. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 32 с.

117. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е. Завадской. – М.: В. Шевчук, 2001. – 512 с.

118. Сонноли Л.: Интервью с Леонардо Сонноли // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Шрифт. URL: https://typejournal.ru/articles/Interview-with-Leonardo-Sonnoli (дата обращения: 20.05.2023)

119. Сун Чжихао. От дискуссий о смысле «мирного подъема» до ценностных ориентиров современной внешней политики: некоторые взгляды из Китая// Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №3. – С. 56–71. DOI: 10.31857/S013128120020542-7. – Текст : непосредственный.

120. Сун Чжихао. «Рассказывать о Китае» // Проблемы Дальнего Востока. – 2022. – №5. – С. 22–33. DOI: 10.31857/S01312 81200 22592-2.

121. Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 71с.

122. Торчинов, Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. – СПб: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2007. – 480с.

123. Уемов, А. И. Вещи, свойства и отношения. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 184 с.

124. Уемов А.И. Системные аспекты философского знания. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www. Philosof.onu.edu.ua.uemov.pdf (дата обращения: 04.01.2021).

125. Франсуа Ж. Великий образ не имеет формы, или Через живопись – к не-объекту: опыт де-онтологии. / Пер. с фр. А.В. Шестаков. – М..: Ад Маргинем Пресс,2014. – 368 с.

126. Фрейверт Л.Б. О применимости понятий Г. Вёльфлина к китайскому искусству и дизайну // Вестник МГХПА. – 2020. – №1. – Ч.2. – С.315 – 329.

127. Фрейверт Л.Б. О специфике приемов абстракционизма в китайском искусстве и графическом дизайне// Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности. Том II. – Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021.– С. 46 – 52.

128. Фрейверт Л.Б. Проектность вне европейского индивидуализма: опыт комплексного взгляда на китайское искусство и дизайн// Вестник МГХПА. – 2019. – № 3. – Ч.1. – С.359 – 372.

129. Хань Линь Фэй. Традиции в современной китайской архитектуре. Опыт осмысления традиционных форм в архитектуре Китая 1976-1996 годы. – Автореф. … канд. дис. 18.00.01 – архитектура. М., 1998. – 25 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/022/022.htm (дата обращения: 25.01.2024).

130. Хеллер Ст. Эволюция графических стилей: От викторианцев до хипстеров. – М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2021.

131. Хоу Сай. Применение элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Китайские и иностранные предприниматели, 2018(25):145. [Электронный ресурс].

132. Хуэй Бин. Исследование применения мультимедиа в преподавании университетских идеологических и политических курсов[J]. Shaanxi Education (Higher Education), 2019(08):11-12. [Электронный ресурс]

133. Черневич Е.В.Исследование языка графического дизайна. диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.06. – Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, 1975. – Т. 1 – 175 с. ; Т. 2 – 94 ил.

134. Черневич Е.В. Язык графического дизайна: Материалы к методике художественного конструирования. – М.: ВНИИТЭ,1975. –137 с.

135. Чжан Байюнь, Цзиньшань. Исследование цветового искусства в дизайне книжного переплета [J]. Популярное искусство. Цвет, 2021(09):98-99. [Электронный ресурс].

136. Чжан Миди. В поисках подсказок о ВХУТЕМАСе в Китае. К вопросу о переводе аббревиатуры ВХУТЕМАС// Электронный журнал «Type» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.thetype.com/2022/06/23843/; http://zhangmidi.com/ (дата обращения: 22.06.2021).

137. Чжэн Вэй. Инновации идеологической и политической работы в колледжах и университетах в условиях мультимедийного видения[J]. China education technology equipment, 2018(08):89-90. [Электронный ресурс].

138. Ши Чэньсюй. Разные пути ведут к одной цели: китайская реклама и графический дизайн со времен открытости// Специальная программа: Дизайн+ Реклама. Китайский академический журнал. Электронное издательство. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.cnki. net (дата обращения: 22.06.2021).

139. Шнейдерман Б. Пользовательские интерфейсы для средств поддержки творчества[C]// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: The 3rd Conference on Creativity & Cognition. New York: ACM, 1999: 15-22. (дата обращения: 22.06.2021).

140. Шэнь И. Конструктивизм и современный графический дизайн Китая. Пути интеграции наследия русского авангарда. //Литургия как синтез искусств. Знак-образ-символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. - М.: РГХПУ им. С.Г.Строганова. - с. 426-433

141. Шэнь И. Концепция П. Бюргера как инструмент анализа современного взгляда на конструктивизм// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. –№1. – Часть 2. – С.231–238.

142. Шэнь И, Лаврентьева Е.А. Визуальный язык русского конструктивизма и его принципы. Футуризм, супрематизм и конструктивизм: пластические параллели с китайским дизайном// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2022. – №1. – Часть 2. – С.216–230.

143. Шэнь И, Фрейверт Л.Б. О вещности и пространственности в современной проектной культуре: Китай и Европа// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2021. – №1. – Часть 2. – С.134–148.

144. Шэнь И. Применение китайской традиционной культуры и художественных элементов в современном графическом дизайне // Журнал: Оценка произведений искусства 2021(23) Стр: 71-72 Лист: 2

145. Шэнь И, Фрейверт Л.Б. Проектно-художественная культура Китая и актуальные вопросы китаеведения: по материалам научных журналов «Проблемы Дальнего Востока» и «Азия и Африка сегодня» за 2020–2022 гг.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2023. – №4. – Часть 3. – С.326–338.

146. 104. Шэнь И, Фрейверт Л. Б. Релевантность терминологического аппарата А. Г. Габричевского для анализа китайского искусства// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2023. – №3. – Часть 3. – С.273–281.

147. 105. Шэнь И. Русский конструктивизм и элементы мировой практики визуального языка // Россия-Китай: диалог пластических искусств: Международная научно-практическая конференция. МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова,2022. –С.492–494.

148. Шэнь И. Теоретическое осмысление русской авангардной культуры в и художественных элементов в современном Китае. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023. – № 2. Часть 2. – с. 285-300

149. Шэнь Чжэньхуэй. Очерк китайской культуры / Шэнь Чжэньхуэй / перевод с китайского О.Л. Фитуни. — М.: ООО Международная издательская кампания «Шанс», 2020. — 319 с.

150. Эксперимент в дизайне : источники дизайнерских идей / сост. Александр Лаврентьев. - М. : Университетская книга, 2010. - 244 с.

151. 109. Юй Дайхун. Китайская «культура гармонии» и русская соборность// Проблемы Дальнего Востока. – 2021. – №5. – С. 149–157. DOI: 10.31857/S013128120016372-0.

外语文学

152. 110. Bae S. S., Kwon O, H,, Chandrasegaran S,, et al. Spinneret: aiding creative ideation through non-obvious concept associations[C]//2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: ACM, 2020: 1-13. [Электронный ресурс].

153. 111. Chan Go (China). China’s Belt and Road Initiative in the Chino-US strategic rivalry: Implications and the in US response// Азия и Африка сегодня. –2022. – №10. – С.65–72. DOI: 10.31857/S032150750018982-2.

154. 112. Chwast Seymour. The left-handed designer. Harry N. Abrams, Inc, NY. 1985.

155. 113. Frich J., Mapping the landscape of creativity support tools in HCI[C]/ J. Frich, L.M, Vermeulen L. M., Rem C,, et al. // CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: acm, 2019: 1-18.

156. 114. Hwang A. H. C. Too late to be creative? AI-empowered tools in creative processes[C]//2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York. : ACM, 2022: 1-9 . [Электронный ресурс].

157. 115. Jia A. Использование элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Популярная литература и искусство, 2016(23):99. [Электронный ресурс].

158. 116. Kang Y. W., Sun Z. D., Wang S. T., et al. MetaMap: support visual metaphor ideation through multi-dimensional example-based exploration[C]//2021 CHI Конференция по человеческим факторам в вычислительных системах. Нью-Йорк: ACM, 2021: 1-15. [Электронный ресурс].

159. 117. Lin Li-Chen. The notion of time and position in the Book of change and their development// Time and space in Chinese culture. Koeln: E.J. Brill, 1995.

160. 118. Lissitzky El. Die Kunstismen. / El Lissitzky, Hans Arp. Цюрих, Мюнхен и Лейпциг: Eugen Rentsch Verlag, 1925/ 4o. XI, 48 c., 76 ил.

161. 119. Meggs Ph. B. A History of Graphic Design. John Wiley&Sons, Inc. 3rd edition. 1998.

162. 120. Minick Sc. Chinese Graphic Design in the Twentieth Century./ Scott Minick, Jiao Ping// Thames & Hudson. 1992.

163. 121. Ouyang Jinyan, Gao Xuanhan, Zhang Shutao, et al. Модель взаимосвязи между рисунками штрихов и эмоциональными образами в китайских иероглифах[J]. Journal of Graphics, 2022, 43(2): 348-355. [Электронный ресурс].

164. 122. Rasmussen M. K., Troiano G. M., Petersen M. G., et al.

165. Эскизирование интерфейсов, меняющих форму: изучение словарного запаса, использования метафор и возможностей[C]//2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. New York: acm, 2016: 2740-2751. [Электронный ресурс].

166. 123. Song Yi Yi. Исследование применения элементов китайской традиционной культуры и искусства в современном графическом дизайне[J]. Imago Cultural Creation, 2020(46):83-84. [Электронный ресурс].

167. 124. Sun Z. D., Wang S. T., Liu C. Z., et al. Metaphoraction: support

168. Дизайн взаимодействия на основе жестов с метафорическими значениями[J]. ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 2022, 29(5): 1-33. [Электронный ресурс].

169. 125. Wang Tao. Анализ проблем и инновационных стратегий в мультимедийном преподавании класса «Гражданство и политика» в колледжах и университетах[J]. Information Record Material, 2017, 18(08):158-159. [Электронный ресурс].

170. 126. Wang Xiuhuan. Обсуждение эффективного использования мультимедийных средств в университетском преподавании Гражданской и политической теории[J]. China Journal of Multimedia and Network Teaching (Lenten Edition), 2019(11):183-184. [Электронный ресурс].

171. 127. Wang X, Zhan Y, Xia Wei. Применение элементов традиционной китайской культуры в современном графическом дизайне[J]. Hunan Packaging, 2019,34(03):102-105. [Электронный ресурс].

172. 128. What about art? Contemporary art from China. Edited by Cai Guo Qiang, 2016. Guangxi Normal University Press, 2016.

173. 129. Winckler L. Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie. – Suhrkamp, 1973.

174. 130. Wozencroft. Jon The Graphic Language of Neville Brody. Text and captions by Thames & Hudson. 1988.

175. 131. Zhang Wei. Эффективное использование мультимедийных средств в университетском преподавании Гражданской и политической теории[J]. China Education Technology Equipment, 2018(10):110-111+114. [Электронный ресурс].

176. 132. Zhou Yan. Исследование проблем и инновационных стратегий мультимедийного обучения в университетском классе "Гражданство и политика"[J]. Shaanxi Education (Higher Education), 2016(07):48-49. [Электронный ресурс].

中文文学

133. 范唯.中国传统风格的电影海报设计分析——以黄海《黄金时代》为例[J].北京：北京工商大学艺术与传媒学院，2019：50-52

134.沈一.中国传统文化艺术元素在现代平面设计中的应用[J].陕西：陕西出版集团公司 2021：71-72

134. 135.沈一. 多媒体技术在高校思想政治课教学中的应用[J]. 重庆：重庆维普资讯有限公司 2021：(07)： 98-99

135. 136.唐玉峰.当代中日海报设计比较研究[D]. 海口：海南大学，2021（中文）

136. 137.王伟伟 ， 宋贞贞 ， 李 培 .文创类图形中的相似意象设计因子可拓重构方法[J]. 图学学报，2020，41(6)：1024-1030.[电子资源].

137. 138.于丛刚，季铁. 基于语义分层链接结构的产品原型设计方法[J]. 机械设计，2019，36（11）：139-144.[电子资源].

138. 139.周楚怡，柴春雷，廖静. 促进创意设计的个人创意支持系统研究[J].包装工程，2022，43（2）：251-260 (in Chinese).[电子资源].

139. 140.朱悦.中国传统文化艺术元素在当代平面设计中的应用研究[J].大众文艺，2018（19）：90.[3] [电子资源].

140.https://en.caa.edu.cn/events/the-2024-1st-digital-art-china-exhibition-held-at-the-art-museum-of-caa

互联网资料来源

141.[电子资源]访问方式：https://antidesignfestival.wordpress.com/about/（地址日期：25.06.2021）。

142.[电子资源]访问方式：https://blog.romashin-design.com/leonardo-sonnoli.html（地址日期：24.06.2021）。

143.[电子资源]访问方式：http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/022/022.htm（地址日期：24.06.2021）。

144.[电子资源]访问方式：https://dash.harvard.edu/handle/1/17465116?show=full（地址日期：27.06.2021）。

145.[电子资源]访问方式：https://en.caa.edu.cn/events/the-2024-1st-digital-art-china-exhibition-held-at-the-art-museum-of-caa（地址日期：24.06.2021）。

146.[电子资源]。- 访问方式：https://scepsis.net/library/id_3740.html（李少波，湖南师范大学美术学院。“构成主义在中国民国时期封面设计个案研究》。文章发表于《装饰学刊》2019）（访问日期：28.06.2021）。

147.[电子资源]。- 访问方式：https://typejournal.ru/articles/Tagir-Safayev（地址日期：29.06.2021）。

148.[电子资源]。- 访问方式：http://www.chinawriter.com.cn/n1/2018/0927/c404063-30315490.html（地址日期：25.06.2021）。

149.[电子资源]。- 访问方式：http://www.izhsh.com.cn/history/4/2_1364.html（地址日期：28.06.2021）。

已知中文文献的补充清单

150. 袁园. 俄罗斯彩绘纺车装饰艺术民间艺术[J].民艺， 2020.02

151.毕昕.李成翰.李晓东.符号学语义下的民居建筑装饰艺术研究——以俄罗斯传统民居为例[M]：郑州：河南城建学院 2020.02

152.余楠.浅析俄罗斯的绘画艺术[J]明日风尚，2018

153.苏晓棠.马福珍.俄罗斯中世纪装饰艺术漫谈[J] .俄语学习 2013.05

154.董玉香。莫斯科地铁站地下空间装饰艺术[J].中国建筑装饰装修.2011:(1):202-205

155.迟俭辉.邸鹏宇.中俄装饰艺术思想的比较[J]. 牡丹期刊. 2017.06

156.李佳音.波普风格在平面设计中的应用研究[J] 牡丹期刊. 2021.04

157.蒋琰.艺术设计对现代社会发展的影响.[J].哈尔滨学院学报.2004:(07)

158.唐莹.浅论中国传统文化艺术与现代平面设计的结合运用艺 [M]大众文艺.2015：（15）

159 .姜天玥.论现代图形设计中的创意与表现形式.[J]艺术科技.西北师范大学美术学院.2015:(08):223

160.王岩. 平面设计中视觉审美元素的构建.[J]大观.2021:(07)

附录 1 主要中文资料文件表

构成主义

文件名称	作者、译员	出版日期、机构)	基本内容
《近代美术思潮》	黄忏华编述	1922 年初版，1927 年第三版。商务印书馆	这本书讲述的是俄罗斯当代艺术。 从康定斯基的构图对绘画艺术的重要意义，讲述俄罗斯在艺术发展领域的重要成就。
《艺术谈概》	东方杂志社编	1923 年初版，商务印书馆	该书收录松山译述的文章，较详细地叙述了以塔特林等人为主的俄国构成主义艺术与设计占据主导地位，遭到批评和逐渐沉默等三个发展时期。
《艺术之社会基础》	作者：卢纳恰尔斯基，译者：雪峰	1925 初版，1930 年再版，水沫书店	书中有一部分专门介绍构成主义及其思想。 作者从无产阶级文化的角度

			对其进行了批判。
《西洋美术史》	丰子恺著	1928 年初版，开明书店。	书中介绍了塔特林、他为第三国际和其他构成主义者设计的纪念碑模型。 构成主义的特点是以革命性重组世界为目标的革命运动。 将康定斯基的一幅抽象画作为绘画激进变革的范例，以及其他艺术家的作品。
《艺术论》	[俄] 卢纳卡尔斯基著，鲁迅译	1929 年初版，大江书铺。	这本书的作者写了苏联的创建，写了苏联的文学、艺术，写了文学和艺术创作中的不同意识形态，写了工人和农民之间的关系，写了其他阶层的群众，写了文化与现实生活、与社会主义建设的密切联

			系，写了现实主义的创作原则。 作者批评当代绘画仅限于“装饰”；它与艺术建筑（设计）一样，不适应社会生活的实际需要。
《苏俄新艺术概观》	［日］尾濑敬止著，雷通群译	1930 年，新宇宙书店。	该书描述了俄罗斯的特点，革命时代的文学、艺术发展、思想、人物、形象和作品。 讨论了塔特林的构想和他的第三国际塔。该项目、其模型和展示方式都得到了高度评价。
《艺术社会学》	［俄罗斯］佛理采著，胡秋原译	1931 年初版，民国二十二年再版，神州国光社	该书批评俄国构 成主义艺术“不过是旧绘画底雕刻底艺术之死的过程上的一个阶段”。批评构成主 义者是典型的技师、建筑家、

			金属工、木匠，即技术者之存在。“构成派其必然结果必定抹杀旧意味之 艺术家”等。

附件 2

圆桌会议“现代镜子中的 VKhUTEMAS 和先锋派。20 世纪 20 年代艺术的社会和哲学方面”，S.G. Stroganov 俄罗斯国立工艺美术大学，2023 年 9 月 11 日。 讨论议题和与会者名单

圆桌会议与会者：

A.N.Lavrentiev, 艺术史博士，主管科学和国际工作的副校长

建筑师雅科夫·切尔尼科夫国际基金会创始人 A.A.Chernikhov

张春艳（中国杭州）现任中国美术学院中国设计博物馆（CDM）馆长助理。

M.T. Maistrovskaya，艺术史博士，教授

M.M.Zinoveeva, S.G.Stroganov 俄罗斯国立工艺美术大学博物馆馆长，艺术史研究生

A.V.Troshchinskaya, S.G.Stroganov 博物馆总馆长，俄罗斯国立工艺美术大学 艺术史博士

E.N.Rymshina, 国家特列季亚科夫画廊图形部策展人

奥·维·穆罗姆采娃，历史科学研究生，副教授

E.A. Lavrentieva，艺术史候选者，副教授

讨论问题：前卫艺术计划的历史性出现

前卫艺术起源于 19 世纪的艺术，在 20 世纪 20 年代苏维埃俄国共产主义时期达到顶峰。它结合了两种类型的社会和两种不同的社会项目文化。这与东正教的精神传统有何关系，又与建设共产主义社会的思想有何关系？

前卫艺术起源于东正教向共产主义转变的时期。VHUTEMAS 的全称是 ：“高等艺术与技术讲习班”，强调科学与艺术的结合。宇宙主义是一种源于宗教意识的科学概念。VHUTEMAS 与宇宙主义思想之间是否存在联系？这种联系是否有助于社会接受共产主义思想？是什么支持了苏联早期的前卫艺术？先锋派与社会其他阶层之间的关系是什么？

作为前卫艺术的代表，列昂尼多夫和马列维奇通过艺术模型、概念和艺术文化建设，想象出了某种独立于地球表面并获得宇宙广度的抽象社会。这些想法的来源是什么？您为什么这样认为，您的推理依据是什么？

中国传统哲学对世界的阐释以“天人合一、共同创造、万物生长、和谐世界”为主导。到了近现代，则演变为“在和平生存、普遍（普世）安全、共同福祉、开放包容、纯净美好的局面中共同建设整个世界”。宇宙主义哲学家费多罗夫的“共同任务”

（“共同事业”）与中国强调和谐的世界观有何共性和差异？他是否受到中国哲学的影响？

WHUTEMAS 当时的社会资源非常有限。与同期的德国包豪斯相比，其工业效率非常有限。除了外部制约因素和产品匮乏之外，瓦努阿图艺术学院的许多学生以前没有接受过艺术培训，他们的父母可能普遍没有受过教育。换句话说，他们缺乏教育。然而，一旦进入 VKhUTEMAS，他们就表现出了爆炸性的创造力。这种创造力和类似结果的原因是什么呢？

至上主义体现了许多纯粹的几何图形（圆形、三角形、正方形等）。这种想法从何而来？是受西方思想影响的结果，还是“道教”原理的反映？他们都在某种程度上以某种形式理解了宇宙的抽象本质，但他们对世界秩序的概念有多大不同？今天是否也有类似的观念，即关于纯粹形式的论述？

优越性思想蕴含在对宇宙规律的研究中，可以归结为非功利、非实用的推理。相比之下，构成主义更注重艺术对象的生产，这是艺术的一种社会功能。概括地说，斯大林反对前卫艺术、回归古典主义，就是要艺术为政治服务。因此，与至上主义相比，构成主义和斯大林主义思想是否是艺术的功利性用途？我们是否可以通过经典艺术形式和历史时代的例子来讨论这个话题？

现代性（现代主义）因其全球性而成为当今的热门话题。可以说，在 20 世纪 20 年代，全球范围内出现了两种对立的潮流：一种是以现代主义为代表的国际风格，另一种是以现实主义为代表的民族运动。然而，这种观点并不能解释前卫艺术的出现。许多前卫思想的产生源于对中世纪民族文化的重新发掘，以及将民间传统融入后来的创作（如前卫时装设计）。

是否有可能提出一个新的假设，即通过强权和殖民化实现的现代主义的传播并非真正的国际主义，而是更接近沙文主义（例如非洲的阿斯马拉或巴勒斯坦的特拉维夫）。真正的国际主义是建立在人类共同价值观、尊重当地传统、尊重国家以及共同发展的基础之上的。我们能同意这种解释吗？

前卫的概念是由后人提出的，其中充满了各种思想。在 VHUTEMAS，不同的想法是如何共存并相互竞争的？这种竞争是否是了解 VHUTEMAS 创造力起源的关键？

1.未来学，“宇宙论”和“未来学”这两个概念之间的关系是什么？“未来”的概念是如何形成的。在我们看来，在“未来学”和“科幻小说”的关系中，“未来学”通常被解释为基于科学的预测，而“科幻小说”则是基于技术发展的社会政策所创造的形象。这些概念是否可以视为一枚硬币的两面性？

2.当代的“未来设计”项目和当时的 VKhUTEMAS 项目（如纳尔科姆芬大楼）都不是科学预测或虚构，而是面对未来的实验问题的解决方案。如何理解作为社会文化的设计与 “未来学”之间的关系？当代未来设计与构成主义的社会规划之间有哪些共同点和不同点？

3.从理论上讲，从互联网到 Chatgpt，人们正在创建一个共享知识的社会社区。这种想法能否在先锋派、宇宙主义等的发展中找到原型？它与当前的想法有何不同？它们是不是都太乐观了？

4.以 WHUTEMAS 为代表的前卫艺术家如何看待“秩序”和“自由”这两个概念？在创作实践、社会实践和政治选择等不同层面，他们的态度是否有不一致之处？(在创作中，人们可能更倾向于自由而非秩序，但在政治选择中，人们可能更倾向于秩序而非自由）。

5.在中国，“技术美学”最早由钱学森提出，是美学在技术领域的应用，可以理解为“技术美学”。这一概念在苏联有何不同？为什么是“技术美学”而不是“审美技术”？它只代表“工业美学”吗？

6.“技术美学”如何超越前卫时期的“生产艺术”？“生产艺术”在哪些方面优于“技术美学”？这两个概念有何异同？

7.有人认为 WHUTEMAS 是建立在社会主义的共产主义意识形态基础之上的。意识形态只是人类历史的一个阶段，而艺术和文化有其独立的发展规律和生命周期。尽管苏联已不复存在，但 VKHUTEMAS 的思想和创作对今天的年轻人仍有很大的吸引力，这也是我们今天在这里寻找 VKHUTEMAS 的原因。VKhUTEMAS 是否有超越意识形态的价值？

Министерство науки и высшего образования Российской федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

На правах рукописи

Шэнь И

ВЛИЯНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА НА КОНЦЕПЦИИ И ПРАКТИКУ СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА (НА ПРИМЕРЕ КИТАЯ)

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(техническая эстетика и дизайн)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения

доцент кафедры «Коммуникативный дизайн»

Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва

2025

俄罗斯联邦科学和高等教育部

联邦国家预算内高等教育机构

"以 S.G. 斯特罗加诺夫命名的俄罗斯国立工艺美术大学"

沈一

论俄罗斯构成主义遗产对现代平面设计理念与实践的影响（以中国为例）

专业 5.10.3 艺术形式

(技术美学与设计）

学位论文

艺术史候选人

第二卷

科学导师：

艺术史候选人

传播设计系副教授

拉夫连季耶娃-叶卡捷琳娜-亚历山德罗夫娜

莫斯科

2025

Список иллюстраций

插图列表

Иллюстрация 1. Александр Родченко. «Линиизм». 1920
插图 1. 亚历山大·罗德琴科 .“直线主义”.1920
Иллюстрация 2. Варвара Степанова . Дизайн полосы журнала “Советское кино”. 1927
插图 2. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 .《苏联电影》杂志条幅设计 . 1927
Иллюстрация 3. Выставка ОБМОХУ. Май 1921 г. Подвешены конструкции
Родченко, на подставках — работы Иогансона и Стенбергов
插图 3. OBMOHU 展览会 .1921 年 5 月，罗德琴科的设计作品被悬挂起来，展台上摆放着约根森和斯腾贝格的作品 .
Иллюстрация 4. Александра Родченко. Композиционные схемы
(методический материал для авторской дисциплины “Графическая конструкция на плоскости”), 1920
插图 4. 亚历山德拉·罗德琴科 . 构图方案(作者的学科“平面图形构造”的方法材料），1920 年
Иллюстрация 5. Александр Родченко. Марка журнала “ЛЕФ”,
插图 5. 亚历山大·罗德琴科 .《LEF》杂志邮票
Иллюстрация 6. Обложка первого номера журнала “ЛЕФ”, 1923
插图 6. 《LEF》杂志创刊号封面，1923 年
Иллюстрация 7. Дмитрий Аронов. Обложка каталога выставки “Мастерская конструктивизма”. Москва, ГТГ, 1998 г.
插图 7. 德米特里·阿罗诺夫.构成主义工作室“展览目录封面”. 莫斯科，国立特列季亚科夫画廊，1998 年。
Иллюстрация 8. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Дизайн обложки. Артикуляция текста. 1923
插图 8. 李西茨基 . V.马雅可夫斯基《为了声音》. 封面设计 .文字衔接 . 1923
Иллюстрация 9. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Марш матросам. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923
插图 9. 李西茨基. V .马雅可夫斯基的《为了歌声》. 水手进行曲 .书籍展开.文字的衔接 . 1923
Иллюстрация 10. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Приказ по армии искусств. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923
插图 10. 李西茨基 .V.马雅可夫斯基 《为了歌声》.艺术军队的命令.书籍展开图 .文字衔接 .1923

Иллюстрация 11. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Любовь. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923

插图 11.李西茨基 .V.马雅可夫斯基《为了歌声》 .爱 .书页.文字衔接.1923

Иллюстрация 12. Эль Лисицкий. Обложка журнала «ВЕЩЬ» Номер 1-2. 1922

插图 12.李西茨基 .杂志《VESCHY》1-2 期封面. 1922

Иллюстрация 13. Эль Лисицкий. Обложка журнала «ВЕЩЬ» Номер 3. 1922

插图 13.李西茨基 . 杂志《EVERYTHING》第 3 期封面. 1922

Иллюстрация 14. Эль Лисицкий. Разворот журнала «ВЕЩЬ». Номер 1-2. 1922

插图 14.李西茨基 . 杂志《VESCHY》的封面。第 1-2 期。1922

Иллюстрация 15. Варвара Степанова. Обложка брошюры «Вечер книги». 1924

插图 15. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.“图书之夜”小册子封面.1924

Иллюстрация 16. Александр Родченко. Киноплакат к фильму «Киноглаз». 1924

插图 16. 亚历山大·罗德琴科 .电影“电影之眼 ”的海报.1924

Иллюстрация. 17. Александр Родченко. Книги. Плакат. 1924

插图 17. 亚历山大·罗德琴科 .书籍.海报.1924

Иллюстрация 18. Александр Родченко. Обложка книги С.Третьякова. 1930

插图 18. 亚历山大·罗德琴科 .S.特列季亚科夫作品封面.1930

Иллюстрация 19. Александр Родченко. Обложка книги Б.Арватова. 1923

插图 19. 作者：亚历山大·罗德琴科 . B. 阿尔瓦托夫作品封面 . 1923

Иллюстрация 20. Александр Родченко. Реклама Моссельпрома. 1923

插图 20. 亚历山大·罗德琴科 . Mosselprom 公司的广告.1923

Иллюстрация 21. Алексей Ган. Страница с рекламой из журнала “Кино-фот”. 1923

插图 21. 阿列克谢·甘.带有 “Kino-phot ”杂志广告的页面.1923

Иллюстрация 22. .А.Родченко. Эмблема Моссельпрома. 1923

插图 22. A. Rodchenko . Mosselprom 公司的徽章.1923

Иллюстрация 23. А.Родченко. Обложка книги из детективной серии “Месс менд”. 1924

插图 23. 亚历山大·罗德琴科. 侦探丛书 “Mess Mend ”的封面 . 1924

Иллюстрация 24. А.Родченко. Обложка книги Маяковского. 1930

插图 24. 亚历山大·罗德琴科.马雅可夫斯基作品封面 .1930

Иллюстрация 25. Александр Родченко. Реклама Резинотреста. Текст Маяковского. 1923

插图 25. 亚历山大·罗德琴科.橡胶信托公司的广告.马雅可夫斯基的文字.1923

Иллюстрация 26. Александр Родченко. Реклама Резинотреста. Текст Маяковского. Перевод на арабский. 1923

插图 26. 亚历山大·罗德琴科.橡胶信托公司广告.马雅可夫斯基的文字 . 阿拉伯文译本.1923

Иллюстрация 27. Александр Родченко. Обложка книги В.Маяковского 1926

插图 27. 亚历山大·罗德琴科 . V. Mayakovsky 的书的封面 1926

Иллюстрация 28. Варвара Степанова. Обложка книги «специализация поездов». 1925

插图 28. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.《专业化火车》一书的封面 .1925

Иллюстрация 29. Варвара Степанова. Оформление журнала «Советское кино». 1927

插图 29. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.《苏联电影》杂志设计 . 1927

Иллюстрация 30. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 30. 亚历山大·罗德琴科 . GUM 的广告 . 1923

Иллюстрация 31. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 31. 亚历山大·罗德琴科 . GUM 的广告 . 1923

Иллюстрация 32. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 32. 亚历山大·罗德琴科 . GUM 的广告 . 1923

Иллюстрация 33. Дмитрий Моор. Плакат. 1920

插图 33. 德米特里·莫尔.海报.1920

Иллюстрация 34. Александр Родченко . Обложка и титул книги С.Третьякова. 1930

插图 34. 亚历山大·罗德琴科 . S. Tretyakov 的封面和书名. 1930

Иллюстрация 35. Александр Родченко. Обложка книги С.Третьякова. 1927

插图 35. 亚历山大·罗德琴科 . S. Tretyakov 作品的封面 . 1927

Иллюстрация 36. Александр Родченко . Обложка журнала «Новый ЛЕФ» . 1928

插图 36. 亚历山大·罗德琴科 . 新《LEF》杂志封面 . 1928

Иллюстрация 37. Александр Родченко. Портрет С.Третьякова. 1928

插图 37. 亚历山大·罗德琴科 . S. 特列季亚科夫的肖像 . 1928

Иллюстрация 38. Александр Родченко. Обложка журнала «Новый ЛЕФ». 1927

插图 38. 亚历山大·罗德琴科 . 新《LEF》杂志封面 . 1927

Иллюстрация 39. Варвара Степанова. Проекты рисунков для ткани. 1924

插图 39. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 织物图纸设计. 1924

Иллюстрация 40. Варвара Степанова. Проекты рисунков для ткани. 1924

插图 40. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 织物图纸设计. 1924

Иллюстрация 41. Варвара Степанова. Рукописный плакат для Десятой Государственной выставки. 1919

插图 41. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 第十届国展手写海报. 1919

Иллюстрация 42. Варвара Степанова. Проект спортивного костюма. 1923. Современная реконструкция.

插图 42. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 运动套装设计图 . 1923. 现代重建.

Иллюстрация 43. Эль Лисицкий. Автопортрет. 1924

插图 43. 李西茨基 . 自画像 . 1924

Иллюстрация 44. Екатерина Лаврентьева. Проект знака к столетию ВХУТЕМАСа.

插图 44. 叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃 . 为 VHUTEMAS 一百周年设计的标志

Иллюстрация 45. Екатерина Лаврентьева. Проект знака к столетию ВХУТЕМАСа.

插图 45. 叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃 . VKhUTEMAS 百年纪念标志项目

Иллюстрация 46. Александр Родченко. Фотомонтаж для журнала «Кино- фот». 1922

插图 46. 亚历山大·罗德琴科 . 为杂志 “Kino-Fot” 拍摄合成照片. 1922

Иллюстрация 47. Студенты Академии декоративно-прикладного искусства в Братиславе смотрят репринты журнала «Кино-фот» на лекции Е.Лаврентьевой. 2019.

插图 47. 布拉迪斯拉发装饰和应用艺术学院的学生观看 VHUTEMAS 百年庆典重演

Иллюстрация 48. Варвара Степанова. Фотомонтаж. Обложка журнала «Кино- фот». 1922

插图 48. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.摄影蒙太奇.“Kino-phot”杂志封面.1922

Иллюстрация 49. Александр Родченко. Беспредметная композиция № 59. 1918

插图 49. 亚历山大·罗德琴科 . 第 59 号无物体构图 .1918

Иллюстрация 50. Александр Родченко. Пространственная конструкция № 6. 1918

插图 50. 亚历山大·罗德琴科 . 空间构造 No.6. 1918

Иллюстрация 51. Александр Родченко. Беспредметная композиция. 1918

插图 51. 亚历山大·罗德琴科 . 无物体构成 . 1918

Иллюстрация 52. Вячеслав Колейчук. Стереореконструкция «Башня Татлина». 1994-2000. Экспозиция выставки «Лаборатория будущего. История кинетизма в России». Санкт-Петербург, Манеж. Февраль 2020

插图 52. 维亚切斯拉夫·科列丘克 . 立体结构“塔特林塔”.1994-2000.未来实验室 .俄罗斯历史. 圣彼得堡，马涅格 .2020 年 2 月

Иллюстрация 53. Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919

插图 53. 弗拉基米尔·塔特林.第三国际纪念碑.

Иллюстрация 54. Ай Вэйвэй. Фонтан света. 2007

插图 54. 艾未未 . 光之泉 . 2007

Иллюстрация 55. Василий Кандинский. Желтое-красное-синее. 1925

插图 55. 瓦西里·康定斯基 . 黄-红-蓝 . 1925

Иллюстрация 56. Василий Кандинский. Формалистический рисунок. 1918

插图 56. 瓦西里·康定斯基 . 形式主义绘画 . 1918

Иллюстрация 57. Василий Кандинский. Черное и фиолетовое. 1923

插图 57. 瓦西里·康定斯基 . 黑色和紫色 . 1923

Иллюстрация 58. Василий Кандинский. Черные линии. 1924

插图 58. 瓦西里·康定斯基 . 黑色线条 . 1924

Иллюстрация 59. Казимир Малевич. Динамический супрематизм № 38. 1915

插图 59. 卡齐米尔·马列维奇 . 动态至上主义第 38 号.1915

Иллюстрация 60. Казимир Малевич. Супрематизм. 1916

插图 60. 卡齐米尔·马列维奇 . 至上主义 . 1916

Иллюстрация 61. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. Плакат. 1920

插图 61. 李西茨基. 用红色楔子攻打白色. 海报.1920

Иллюстрация 62. Казимир Малевич. Супрематизм. 1915

插图 62. 卡齐米尔·马列维奇 . 至上主义. 1915

Иллюстрация 63. Ласло Мохой-Надь. Поле. 1920-1921

插图 63. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉. 田野. 1920-1921

Иллюстрация 64. Ласло Мохой-Надь. Плакат к выставке Баухауза в Веймаре. 1923

插图 64. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉. 魏玛包豪斯展览海报. 1923

Иллюстрация 65. Дизайн-студия “Hooh Studio”. Венгрия. The László Moholy- Nagy Design Grant identity. 2016

插图 65. Hooh Studio 设计工作室. 匈牙利 . László Moholy- Nagy 设计资助标识. 2016

Иллюстрация 66. Герберт Спенсер. Пионеры современной типографики. Обложка и развороты книги. 1969

插图 66. 赫伯特·斯宾塞 . 现代字体设计的先驱 . 书籍封面和插页. 1969

Иллюстрация 67. Саймон Эстерсон. Обложка книги Рика Пойнора «Дэвид Кинг. Дизайнер, активист, визуальный историк». 2020

插图 67. 西蒙·埃斯特森 . 里克·波伊纳的著作《大卫·金. 设计师、活动家、视觉历史学家》. 2020

Иллюстрация 68. Дэвид Кинг . Одложки журнала «Сити лимитс». 1982

插图 68. 大卫·金《城市极限》杂志封面. 1982

Иллюстрация 69. Интерьер мастерской Дэвида Кинга. Авторский объект.

插图 69. 大卫·金《工作室内部》. 作者的物品 .

Иллюстрация 70. Дэвид Кинг. Обложка каталога и плакат к выставке

А.Родченко в Оксфорде в музее современного искусства. 1979

插图 70. 大卫·金. 罗德琴科在牛津现代艺术博物馆的展览目录封面和海报. 1979

Иллюстрация 71. Дэвид Кинг. Обложка каталога и плакат к выставке

А.Родченко в Оксфорде в музее современного искусства. 1979

插图 71. 大卫·金. 罗德琴科在牛津现代艺术博物馆的展览目录封面和海报. 1979

Иллюстрация 72. Зигфрид Одерматт. Плакат. 1970-е

插图 72. 齐格弗里德·奥德马特 . 海报 . 1970

Иллюстрация 73. Бруно Монгуцци. Плакат для джазового фестиваля. 2008

插图 73. 布鲁诺·蒙古齐. 爵士音乐节海报. 2008

Иллюстрация 74. Владимир Чайка. Логотип. 1980-е.

插画 74. 弗拉基米尔·柴卡. 标志. 1980

Иллюстрация 75. Невил Броуди. Обложка пластинки. 1980-е

插图 75. 内维尔·布罗迪 . 1980

Иллюстрация 76. Невил Броуди. Обложка пластинки. 1980-е

插图 76. 内维尔·布罗迪 . 1980

Иллюстрация 77. Невил Броуди. Плакат для проекта Fuse. 1999

插图 77 内维尔·布罗迪 . 1999

Иллюстрация 78. Невил Броуди. Обложка журнала The Face.

插画 78. 内维尔·布罗迪 .

Иллюстрация 79. Невил Броуди. Логотипы рубрики “Стиль” в журнале The Face. Вариации

插图 79. 内维尔·布罗迪，《The Face》杂志 “风格 ”版块的标志。变体

Иллюстрация 80. Студия Bazooka. Оформление андеграундного журнала Liberation. 1978

插图 80. 巴祖卡工作室。地下杂志《解放》的设计。1978

Иллюстрация 81. Леонардо Сонноли. Конструктивистская типографика. Плакат. 2020

插图 81. 莱昂纳多·桑诺利. 构成主义字体设计. 海报. 2020

Иллюстрация 82. Леонардо Сонноли. Типографика случайности. Плакат. 2010

插图 82. 莱昂纳多·桑诺利 . 偶然的字体设计 . 海报 . 2010

Иллюстрация 83. Леонардо Сонноли. Айдентика для бюро Riviera di Rimini. 2020

插图 83. 莱昂纳多·桑诺利 . 里米尼海滨局形象设计. 2020

Иллюстрация 84. Леонардо Сонноли. Музыкальный фестиваль. Плакат. 2019

插图 84. 莱昂纳多·桑诺利 . 音乐节 . 海报 . 2019

Иллюстрация 85. Леонардо Сонноли. Столетие Баухауза. Плакат. 2019

插图 85. 莱昂纳多·桑诺利 . 包豪斯百年纪念 . 海报 . 2019

Иллюстрация 86. Леонардо Сонноли. Театральный фестиваль. Плакат. 2019

插图 86. 莱昂纳多·桑诺利. 戏剧节 . 海报 . 2019

Иллюстрация 87. Леонардо Сонноли. Театральный фестиваль. Плакат 2016-2019

插画 87. 莱昂纳多·桑诺利 . 戏剧节 . 海报 2016-2019

Иллюстрация 88. Леонардо Сонноли. Плакат для мероприятий в сфере культуры. 2016-2019

插图 88. 莱昂纳多·桑诺利 . 文化活动海报 . 2016-2019

Иллюстрация 89. Леонардо Сонноли. Плакат для мероприятий в сфере культуры. 2016-2019

插图 89. 莱昂纳多·桑诺利 . 文化活动海报 . 2016-2019

Иллюстрация 90. Тагир Сафаев в мастерской. 2019

插图 90. 塔吉尔 • 萨法耶夫（Tagir Safaev）在工作室 . 2019

Иллюстрация 91. Тагир Сафаев. Плакат к шрифту ЛЕФ гротеск. 1995-2000

插图 91. 塔吉尔 • 萨法耶夫 . LEF 怪诞字体海报 . 1995-2000

Иллюстрация 92. Лок Энг. Я люблю Гуанчжоу. Серия плакатов. 2013

插画 92. 乐英 . 我爱广州 . 海报系列 . 2013

Иллюстрация 93. Лок Энг. Я люблю Гуанчжоу. Серия плакатов. 2013

插图 93. 我爱广州 . 海报系列 . 2013

Иллюстрация 94. Нод Янг. Айдентика для компании Naive blue. 2016

插画 94. 杨诺 .天真蓝公司形象设计.2016

Иллюстрация 95. Кевин Кью. Айдентика для дизайн бюро Roncham Design. 2012

插图 95. Kevin.设计公司 Roncham Design 的形象设计。2012

Иллюстрация 96. Хонг Тао. Плакат к столетию Баухауза. 2019

插图 96. 洪涛 . 包豪斯百年纪念海报 . 2019

Иллюстрация 97. Хоу Юлинь Тоо. Плакат к столетию Баухауза. 2019

插图 97. 侯玉麟.包豪斯百年纪念海报 . 2019

Иллюстрация 98. Яньуан Му. Плакат к столетию Баухауза. 2019

插画 98. 穆亚暖.包豪斯百年纪念海报 . 2019

Иллюстрация 99. Александр Родченко. Обложка каталога Всемирной выставки декоративно-прикладного искусства в Париже. 1925

插图 99. 亚历山大 • 罗德琴科 . 巴黎世界装饰和应用艺术展目录封面 . 1925

Иллюстрация 100. Александр Родченко в Париже. Фото Анри Мануэля. 1925

插图 100.亚历山大 • 罗德琴科在巴黎.亨利 • 曼纽尔拍摄. 1925

Иллюстрация 101. Александр Родченко. Интерьер Рабочего клуба (спроектирован для Всемирной выставки декоративно-прикладного искусства в Париже). Современная реконструкция.

插图 101.亚历山大 • 罗德琴科.工人俱乐部内部（为巴黎世界装饰和应用艺术展设计）.现代重建.

Иллюстрация 102. Экспозиция выставки Москва-Париж в ГМИИ им. Пушкина. 1981

插图 102.在普希金国家美术博物馆举办的莫斯科-巴黎博览会.普希金国家美术博物馆 . 1981

Иллюстрация 103. Роман Цеслевич. Обложка каталога выставки Москва-Париж. Париж-Москва. 1979

插图 103.罗曼·采斯列维奇 . 莫斯科-巴黎展览目录封面.巴黎-莫斯科. 1979

Иллюстрация 104. Даниэль Либескинд. Дизайн выставки Берлин-Москва. Gropius Bau. 1995

插图 104.丹尼尔·里伯斯金 . 柏林-莫斯科展览设计. 格罗皮乌斯建筑事务所. 1995

Иллюстрация 105. Борис Мессерер. Экспозиция выставки Москва-Берлин в ГМИИ им. Пушкина. 1996

插图 105. Boris Messerer .普希金国家美术博物馆的莫斯科-柏林展览 . 普希金国立美术馆 . 1996

Иллюстрация 106. Клаус Дуэ. Дизайн каталога выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 106.克劳斯·杜伊.丹麦索勒美术馆亚历山大·罗德琴科展目录设计. 2017

Иллюстрация 107. Клаус Дуэ. Дизайн экспозиции выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 107.克劳斯·杜伊.亚历山大·罗德琴科在丹麦索勒美术馆的展览目录设计 . 2017

Иллюстрация 108. Элемент фирменного стиля художественного музея в городе Сёре, Дания. Знак и логотип. 2015

插图 108.丹麦索勒艺术博物馆的企业形象元素 . 标志和徽标 . 2015

Иллюстрация 109. Клаус Дуэ. Плакат выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 109.Klaus Due.丹麦索勒市索勒艺术博物馆亚历山大·罗德琴科展览海报 . 2017

Иллюстрация 110. Клаус Дуэ. Дизайн экспозиции выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 110.克劳斯·杜埃.亚历山大·罗德琴科在丹麦索勒美术馆的展览设计. 2017

Иллюстрация 111. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 111.中国杭州艺术学院设计博物馆苏联设计展 . 2022

Иллюстрация 112. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 112. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展.2022

Иллюстрация 113. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 113. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展 . 2022

Иллюстрация 114. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 114. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展 .

Иллюстрация 115. Александр Родченко. Афиша к спектаклю “Клоп” по пьесе В.Маяковского. 1929

插图 115. 亚历山大 • 罗德琴科 . V. 马雅可夫斯基的戏剧《克洛普》海报 . 1929

Иллюстрация 116. Антон Лавинский. Обложка книги. Лирика В.Маяковского. 1923

插图 116. 安东 • 拉文斯基 . 弗 • 马雅可夫斯基《歌词》一书的封面 . 1923

Иллюстрация 117. Константин Бор-Раменский. Обложка книги В.Каменского о В.Маяковском. 1931

插图 117. 康斯坦丁 • 波尔 • 拉缅斯基 . V. Kamensky 关于 V. Mayakovsky 的书的封面 . 1931

Иллюстрация 118. Чжан Гуаньюй. Обложка периодического издания. 1932- 1933

插图 118. 张光宇 . 期刊封面 . 1932- 1933

Иллюстрация 119. Чжан Гуаньюй. Обложка периодического издания. 1932- 1933

插图 119. 张光宇 . 期刊封面 . 1932- 1933

Иллюстрация 120. Алексей Ган и Александр Родченко. Титры для кинохроники. 1922

插图 120. 阿列克谢 • 甘和亚历山大 • 罗德琴科 . 新闻标题 . 1922

Иллюстрация 121. Е Цяньюй. Обложка книги “Сладкие сны”. Начало 1930-х

插图 121. 叶浅予 .《甜蜜的甜梦》一书的封面 . 20 世纪 30 年代初

Иллюстрация. 122. Чэнь Чжифо. Обложка книги “Советские рассказы”. 1930

插图 122. 陈之佛 . 《苏联故事》一书封面 . 1930

Иллюстрация 123. Чэнь Чжифо. Обложка книги “В Москву”. 1930.

插图 123. 陈之佛 . 《去莫斯科》一书封面 . 1930.

Иллюстрация 124. Фэн Цзыкай. Комиксы. 1950-е

插图 124. 丰子恺 . 连环画 . 1950- e

Иллюстрация 125. Фэн Цзыкай. Иллюстрация к детской книге “Портреты детей”. 1931

插图 125. 丰子恺 . 儿童读物《儿童肖像》插图. 1931

Иллюстрация 126. Хин Джантао. Обложка периодического издания. 1929.

插图 126. 钱君陶 . 期刊封面 . 1929.

Иллюстрация 127. Хин Джантао. Очерки об искусстве. Обложка книги и текст Хин Джантао. Конец 1940-х

插图 127. 钱君陶 . 艺术随笔 . 书籍封面和正文 . 20 世纪 40 年代末

Иллюстрация 128. Хин Джантао. Плакат “10 лет телеграфного агенства Женши”. 1930

插图 128. 钱君陶 . “浙西电报局十年海报” . 1930

Иллюстрация 129. Хин Джантао. Обложка журнала “Жатва”. Номер 1. 1982

插图 129. 钱君陶 . 《收获》杂志封面 . 第 1 期. 1982

Иллюстрация 130. Хин Джантао. Обложка сборника советских песен. 1956

插图 130. 钱君陶 . 苏联歌曲集封面 . 1956

Иллюстрация 131. Хин Джантао. Обложка книги “Сладкие песни для детей”. 1933

插图 131. 钱君陶 . 《孩子得甜歌》一书的封面 . 1933

Иллюстрация 132. Неизвестный автор. Страница книги с образцами китайской типографики. 1930-е

插图 132. 未知作者 . 带有中文排版样本的书页 . 1930

Иллюстрация 133. Хин Джантао. Обложка журнала. 1930-е

插图 133. 钱君陶 . 杂志封面 . 1930- e

Иллюстрация 134. Хин Джантао. Специальный выпуск по вопросам национальной обороны. 1937.

插图 134. 钱君陶 . 国防特刊 . 1937.

Иллюстрация 135. Хин Джантао. Обложка книги “Европейская война и литература” Шэнь Янбина. 1928.

插图 135. 钱君陶 . 沈雁冰《欧洲战争与文学》一书封面 . 1928.

Иллюстрация 136. Ли Хаосян. Дизайн программного интерфейса мобильного телефона

插图 136. 李浩翔 . 手机软件界面设计

Иллюстрация 137. Владимир Татлин. Угловой контрельеф. 1914

插图 137. 弗拉基米尔 • 塔特林 . 转角浮雕 . 1914

Иллюстрация 138. Ван Ган. Системный редизайн для упаковки воды с электролитами с товарным знаком – рисунком «инопланетянина»

插图 138. 王刚 . 带商标的电解质水系列包装“外星人 ”图

Иллюстрация 139. Александр Родченко. Рекламный плакат. 1923

插图 139. 亚历山大·罗德琴科.广告海报 . 1923

Иллюстрация 140. Шань Цзяни. Эскиз аватара

插图 140. 尚佳妮 . 头像素描

Иллюстрация 141. Эль Лисицкий. Комната проунов.1923. Реконструкция 1971

插图 141. 李西茨基 . prounes 的房间.1923. 1971 年重建

Иллюстрация 142. Эль Лисицкий.Плакат для Русской выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе, 1929

插图 142. 李西茨基，苏黎世装饰和应用艺术博物馆俄罗斯展览海报，1929 年。

Иллюстрация 143. Чжан Синь. Дизайн шрифта и упаковки

插图 143. 张欣 . 字体和包装设计

Иллюстрация 144. Хуан Шань. Инфографика

插画 144. 黄山 . 信息图表

Иллюстрация 145. Ласло Мохой-Надь. Композиция. 1927

插画 145. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉 (Laszlo Mohoi-Nagy) . 构图 . 1927

Иллюстрация 146. Ласло Мохой-Надь.Конструкция A II. 1924

插图 146. László Mohoi-Nagy .Design A II. 1924

Иллюстрация 147. Ласло Мохой-Надь.Световой модулятор. 1930

插图 147. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉 . 光调制器 . 1930

Иллюстрация 148. Эль Лисицкий. Папка альбома «Фигуры» для электро-механического шоу – оперы А. Крученых «Победа над солнцем». Ганновер 1923 г

插图 148. 李西茨基. 为 A.克鲁切尼赫“战胜太阳”. 汉诺威 1923 .

Иллюстрация 149. Эль Лисицкий. Обложка и содержание журнала MERZ. 1924

插图 149. 李西茨基 . MERZ 杂志封面和内容. 1924

Иллюстрация 150. Эль Лисицкий. Обложка книги Kunstismus.1925

插图 150. 李西茨基 . Kunstismus 一书的封面.

Иллюстрация 151. Эль Лисицкий. Разворот книги Kunstismus.1925

插图 151. 李西茨基 . Kunstismus.1925 一书的背面

Иллюстрация 152. Эль Лисицкий. Разворот книги “СССР строит социализм”. 1933

插图 152. 李西茨基. 《苏联正在建设社会主义》一书的转折.1933

Иллюстрация 153. Эль Лисицкий. Обложка книги “СССР строит социализм”. 1933

插图 153. 李西茨基. 《苏联正在建设社会主义》一书的封面 . 1933

Иллюстрация 154. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 154. 全国书籍设计竞赛目录的封面 .

Иллюстрация 155. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 155. 全国图书设计竞赛目录展开图

Иллюстрация 156. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 156. 全国图书设计比赛图录的展开图

Иллюстрация 157. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 157. 全国图书设计比赛图录的展开图.

Иллюстрация 158. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 158. 全国图书设计比赛图录的展开图.

Иллюстрация 159. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 159. 全国图书设计比赛图录的展开图.

Иллюстрация 160. «Шестьсот танских стихотворений, отобранных и одобренных Цзинь Шэнцянем» – работа дизайнера Бай Фэнцюня. Настоящее время

插图 160. “金圣叹选批唐诗六百首”设计师白凤群的作品.

Иллюстрация 161. «Ритуал китайско-японской войны одного человека: рассказ о создании масштабной исторической картины Цзяву - 1894 г.» . Дизайнер Цзян Хайтао. Настоящее время

插图 161. “一个人的甲午祭：大型历史画《甲午-1894》制作记”. 设计师 姜海涛

Иллюстрация 162. Книга «Шанхайская иллюстрация: архив . 100 лет иллюстративного искусства» Цзян Цин Гуна. Настоящее время

插图 162. 《上海图话： 百年插画艺术档案》，作者姜庆共 .

Иллюстрация 163. «Invalid Redemption» («Недействительное искупление») – книга, разработанная компанией «IPG Design». Настоящее время

插图 163. 《无效的兑换》一书由 IPG Design 设计 .

Иллюстрация 164. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 164. 中国书籍设计竞赛目录的散页

书籍设计，包括布局合理、功能齐全的例子，以及印刷设计中对构成主义遗产的借鉴。

Иллюстрация 165. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 165. 中国书籍设计竞赛目录展页

中国全国书籍设计竞赛目录的插页，其中包括布局合理、功能齐全的例子，以及对构成主义遗产的借鉴。版面设计和印刷设计中对构成主义遗产的引用 .

Иллюстрация 166. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 166. 中国全国书籍设计大赛目录展开图

书籍设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 167. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 167. 中国全国书籍设计大赛目录展页

图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 168. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 168. 中国全国图书设计大赛目录分布图

图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 169. Разворот каталога китайского национального конкурса

дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 169. 中国全国图书设计大赛目录分布图
书籍设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 170. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 170. 中国全国书籍设计大赛目录展开图
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中建构主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 171. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 171. 中国全国图书设计大赛目录分布图
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 172. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 172. 中国全国书籍设计大赛目录展开图
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 173. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 173. 中国全国图书设计大赛目录展开图
中国全国图书设计大赛的目录，其中包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 174. Константин Юон. Новая планета. 1921

插图 174. 康斯坦丁 • 于昂 . 新星球 . 1921

Иллюстрация 175. Георгий Крутиков. Летающий город. 1928

插图 175. 乔治·克鲁季科夫 . 飞行城市 . 1928

Иллюстрация 176. Яков Чернихов. Архитектурные фантазии. 1933

插图 176. 雅科夫·切尔尼科夫 . 建筑幻想 . 1933

Иллюстрация 177. Иван Леонидов. Проект института библиотековедения имени Ленина на Ленинских горах.1927

插图 177. 伊万·列昂尼多夫.列宁图书馆科学研究所在列宁斯基戈里的项目.1927 年

Иллюстрация 178. Иван Леонидов. Эскизы к проекту “Город Солнца” и современные компьютерные модели. 1943-1959

插图 178. 伊万·列昂尼多夫.“太阳城”项目草图和现代计算机模型. 1943-1959

Иллюстрация 179. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 179. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024

Иллюстрация 180. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 180. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024

Иллюстрация 181. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 181. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024

Иллюстрация 182. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 182. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024

Иллюстрация 183. Аноним.Китай. Агитационный плакат. Люби, изучай, используй науку. 1983

插图 183. 无名 .中国 .活动海报. 爱科学、学科学、用科学 . 1983

Иллюстрация 184. Аноним.Китай. Агитационный плакат. Ликвидировать неграмотность. 1952

插图 184. 无名 .中国 . 宣传海报 . 扫除文盲 . 1952

Иллюстрация 185. Чжан Имоу. Закрытие Олимпийских игр в Пекине. 2022

插图 185. 张艺谋 . 北京奥运会闭幕 . 2022

Иллюстрация 186. Чжан Имоу. Закрытие Олимпийских игр в Пекине. 2022

插图 186. 张艺谋 . 北京奥运会闭幕 . 2022

Список иллюстраций, представленных в приложении «Диалог времен»

“时代对话”附录中的插图列表

Иллюстрация 187. Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919

插图 187. 弗拉基米尔 • 塔特林. 第三国际纪念碑。1919

Иллюстрация 188. Ай Вэйвэй. Фонтан света. 2007

插图 188. 艾未未。光之泉。2007

Иллюстрация 189. Чэнь Юнц (Юцзян). Графика. 2022

插图 189. 陈幼坚。图形. 2022

Иллюстрация 190. Александр Родченко. Линейно-циркульная композиция. 1915

插图 190. 亚历山大 • 罗德琴科 . 线、圆构图. 1915

Иллюстрация 191. Ли Хуа. Пространственные построения. 2022

插图 191. 李华 . 空间构造 . 2022

Иллюстрация 192. Наум Габо. Голова № 2. 1916

插图 192. 纳姆 • 加博 . 头像 2 号 . 1916

Иллюстрация 193. Лю Чжичао. Архитектурная зарисовка. 2020

插图 193. 刘志超 . 建筑草图 . 2020

Иллюстрация 194. Вальтер Гропиус. Конкурсный проект Дворца Советов в Москве. 1931

插图 194. 瓦尔特 • 格罗皮乌斯 . 莫斯科苏维埃宫的竞争性设计 . 1931

Иллюстрация 195. Чен Юнц (Юцзян). Логотип универмага Seibu. 2010-е

插图 195. 陈云雾（郁江）. 西武百货公司标志. 2010

Иллюстрация 196. Ласло Мохой-Надь. Сегменты. 1921

插图 196. 拉斯洛 • 莫霍伊 • 纳吉 . 片段. 1921

Иллюстрация 197. Xing Jie Xing. Рельеф. Современная работа

插图 197. 邢继兴. 浮雕 . 当代作品

Иллюстрация 198. Владимир Татлин. Живописный рельеф. 1915

插图 198. 弗拉基米尔 • 塔特林 . 彩绘浮雕 . 1915

Иллюстрация 199. Цзинь Дайцян. Плакат для конкурса среди молодых дизайнеров-графиков Jin Daiqiang Design Awar, 2015. Конкурс проводится с 1999 г.

插图 199. 靳埭强. 青年平面设计师竞赛海报，2015

Иллюстрация 200. Казимир Малевич. Супрематизм. 1915

插图 200. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 至上主义. 1915

Иллюстрация 201. Цзинь Дайцян. (?) Плакат к первому футбольному кубку между Кореей и Японией. 2002

插图 201. 靳埭强. 第一届韩日世界杯足球赛海报. 2002

Иллюстрация 202. Василий Кандинский. Композиция на белом. 1923

插图 202. 瓦西里·康定斯基 . 白描构图 . 1923

Иллюстрация 203. Чен Юнц (Юцзян) (?) Напитки «Scream». Дизайн торговой марки. 2010-е

插图 203. 陈幼坚 尖叫饮料 . 商标设计 . 2010

Иллюстрация 204. Казимир Малевич. Супрематизм. 1916

插图 204. 卡齐米尔-马列维奇 . 至上主义 . 1916

Иллюстрация 205. Чен Шаохуа. Плакат для первой выставки графического дизайна в Китае. 1992

插图 205. 陈绍华 . 中国首届平面设计展海报 . 1992

Иллюстрация 206. Александр Родченко. Плакат к фильму «Броненосец Потемкин». 1926

插图 206. 亚历山大·罗德琴科 . 电影《战舰波将金号》海报 . 1926

Иллюстрация 207. Чжан Манчжур. Роспись тарелки. Современная работа

插图 207. 张曼玉 . 盘子的绘画 . 当代作品

Иллюстрация 208. Любовь Попова. Производственная установка к спектаклю “Великодушный рогоносец”. 1922

插图 208. 卢博芙·波波娃 . 为话剧《厚颜无耻的绿帽子》制作的装置 . 1922

Иллюстрация 209. Линь Хуэйнь. Серия плакатов для книжного фестиваля. Современная работа

插图 209. 林徽因 . 系列海报. 当代作品

Иллюстрация 210. Казимир Малевич. Белый супрематизм. 1918

插图 210. 卡齐米尔·马列维奇 . 白色至上主义. 1918

Иллюстрация 211. Йо Минг Пей. Здание музея немецкой истории в Берлине. 2003

插图 211. 贝聿铭 . 柏林德国历史博物馆建筑 . 2003

Иллюстрация 212 Антуан Певзнер. Пространственная конструкция в третьем и четвертом измерениях. 1960-1962

插图 212. 安托万·佩夫兹纳 . 三维和四维空间构造 . 1960-1962

Иллюстрация 213. Чэнь Шаохуа. Плакат для 12-ого телевизионного фестиваля в Шанхае. 2006

插图 213 陈绍华 . 第十二届上海电视节海报 . 2006

Иллюстрация 214. В. Кандинский. Желтое-красное-синее. 1925

插图 214. В.康定斯基 . 黄-红-蓝 . 1925

Иллюстрация 215. Хин Джантао. Обложка книги Лу Синя. 1930-е

插图 215. 钱君陶 . 鲁迅作品封面 . 1930

Иллюстрация 216. Александр Родченко. Обложка книги Н.Асеева. 1923

插图 216. 亚历山大 • 罗德琴科 . N. Aseev 作品封面 . 1923

Иллюстрация 217. Хин Джантао. Обложка периодического издания. 1930-е

插图 217. 钱君陶 . 期刊封面 . 1930

Иллюстрация 218. Хин Джантао. Обложка периодического издания. 1930-е

插图 218. 钱君陶. 期刊封面 .

Иллюстрация 219. Хин Джантао. Обложка периодического издания. 1930-е

插图 219. 钱君陶. 期刊封面 . 1930

Иллюстрация 220. Ли Шэн. Коллаж. Современная работа

插图 220. 李胜 . 拼贴画 . 当代作品

Иллюстрация 221. Владимир Татлин. Контрельеф. 1916

插图 221. 弗拉基米尔-塔特林 . 浮雕 . 1916

Иллюстрация 222. Чэнь Юнц (Юцзян). Плакат для выставки East meets West. 2002

插图 222. 陈幼坚. 中西合璧展海报. 2002

Иллюстрация 223. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. Плакат. 1920

插图 223. 李西茨基. 用红色楔子打败白色. 海报 . 1920

Иллюстрация 224. Чжан Цзихуа. Типографика. Современная работа

插画 224. 陈绍华 . 字体设计 . 当代作品

Иллюстрация 225. Илья Зданевич. Фрагмент из драмы «асЁл напракАт». 1919

插画 224. 陈绍华 . 字体设计 . 当代作品

Иллюстрация 226. Ван Шоцян . Обложка журнала «360° design» . Современная работа

插图 226. 陈绍华 .《 360° 设计》杂志封面 . 当代作品

Иллюстрация 227. Александр Родченко. Плакат «Книги. ПО всем отраслям знания». 1924

插图 227. 亚历山大 • 罗德琴科 . 海报书籍. 1924

Иллюстрация 228. Ван Ли Син. Скульптура. Современная работа

插图 228. 王力行 . 雕塑 . 当代作品

Иллюстрация 229. Александр Родченко. Пространственная конструкция. 1920-1921

插图 229. 亚历山大·罗德琴科 . 空间结构 . 1920-1921

Иллюстрации

插图

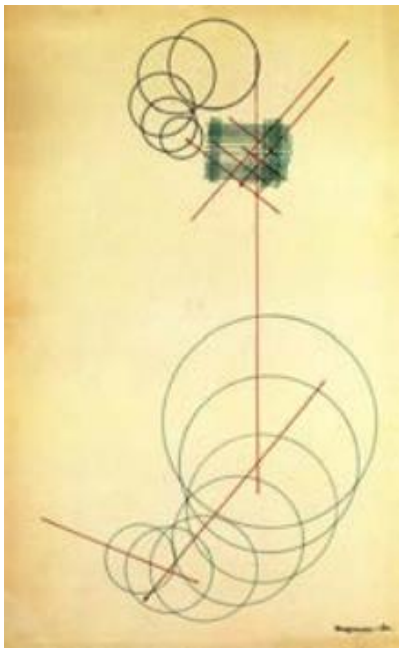


Иллюстрация 1. Александр Родченко. «Линиизм». 1920

插图 1. 亚历山大·罗德琴科 .“直线主义”.1920

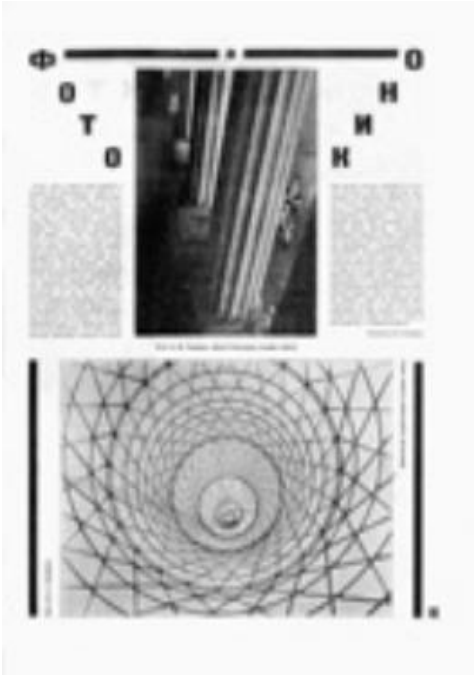


Иллюстрация 2. Варвара Степанова. Дизайн полосы журнала “Советское кино”. 1927

插图 2. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 .《苏联电影》杂志条幅设计 . 1927



Иллюстрация 3. Выставка ОБМОХУ. Май 1921 г. Подвешены конструкции Родченко, на подставках — работы Иогансона и Стенбергов

插图 3. OBMOHU 展览会 .1921 年 5 月，罗德琴科的设计作品被悬挂起来，展台上摆放着约根森和斯腾贝格的作品 .



Иллюстрация 4. Александра Родченко. Композиционные схемы (методический материал для авторской дисциплины “Графическая конструкция на плоскости”), 1920

插图 4. 亚历山德拉 • 罗德琴科 . 构图方案(作者的学科“平面图形构造”的方法材料），1920 年



Иллюстрация 5. Александр Родченко. Марка журнала “ЛЕФ”,
插图 5. 亚历山大 • 罗德琴科 .《LEF》杂志邮票



Иллюстрация 6. Обложка первого номера журнала “ЛЕФ”, 1923

插图 6. 《LEF》杂志创刊号封面，1923 年



Иллюстрация 7. Дмитрий Аронов. Обложка каталога выставки “Мастерская конструктивизма”. Москва, ГТГ, 1998 г.

插图 7. 德米特里·阿罗诺夫. 构成主义工作室“展览目录封面”. 莫斯科，国立特列季亚科夫画廊，1998 年



Иллюстрация 8. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Дизайн обложки. Артикуляция текста. 1923

插图 8. 李西茨基 . V.马雅可夫斯基《为了声音》. 封面设计 .文字衔接 . 1923

Иллюстрация 9. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Марш матросам. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923

插图 9. 李西茨基 . V .马雅可夫斯基的《为了歌声》. 水手进行曲 .书籍展开.文字的衔接 . 1923

Иллюстрация 10. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Приказ по армии искусств. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923

插图 10. 李西茨基 .V.马雅可夫斯基 《为了歌声》.艺术军队的命令.书籍展开图 .文字衔接 .1923

Иллюстрация 11. Эль Лисицкий. В.Маяковский «Для голоса». Любовь. Разворот книги. Артикуляция текста. 1923

插图 11.李西茨基 .V.马雅可夫斯基《为了歌声》 .爱 .书页.文字衔接.1923



Иллюстрация 12. Эль Лисицкий. Обложка журнала «ВЕЩЬ» Номер 1-2. 1922

插图 12.李西茨基 .杂志《VESCHY》1-2 期封面. 1922

Иллюстрация 13. Эль Лисицкий. Обложка журнала «ВЕЩЬ» Номер 3. 1922

插图 13.李西茨基 . 杂志《EVERYTHING》第 3 期封面. 1922



Иллюстрация 14. Эль Лисицкий. Разворот журнала «ВЕЩЬ». Номер 1-2. 1922

插图 14.李西茨基 . 杂志《VESCHY》的封面。第 1-2 期。1922



Иллюстрация 15. Варвара Степанова. Обложка брошюры «Вечер книги». 1924

插图 15. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.“图书之夜”小册子封面.1924



Иллюстрация 16. Александр Родченко. Киноплакат к фильму «Киноглаз».1924

插图 16. 亚历山大·罗德琴科 .电影“电影之眼 ”的海报.1924



Иллюстрация. 17. Александр Родченко. Книги. Плакат. 1924

插图 17. 亚历山大·罗德琴科 .书籍.海报.1924



Иллюстрация 18. Александр Родченко. Обложка книги С.Третьякова. 1930

插图 18. 亚历山大 • 罗德琴科 .S. 特列季亚科夫作品封面. 1930



Иллюстрация 19. Александр Родченко. Обложка книги Б.Арватова. 1923

插图 19. 作者：亚历山大 • 罗德琴科 . B. 阿尔瓦托夫作品封面 . 1923



Иллюстрация 20. Александр Родченко. Реклама Моссельпрома. 1923

插图 20. 亚历山大·罗德琴科 . Mosselprom 公司的广告.1923



Иллюстрация 21. Алексей Ган. Страница с рекламой из журнала “Кино-фот”. 1923

插图 21. 阿列克谢·甘.带有 “Kino-phot ”杂志广告的页面.1923



Иллюстрация 22. .А.Родченко. Эмблема Моссельпрома. 1923

插图 22. A. Rodchenko . Mosselprom 公司的徽章.1923



Иллюстрация 23. А.Родченко. Обложка книги из детективной серии “Мecc менд”. 1924

插图 23. 亚历山大·罗德琴科. 侦探丛书 “Mess Mend ”的封面 . 1924



Иллюстрация 24. А.Родченко. Обложка книги В.Маяковского. 1930

插图 24. 亚历山大·罗德琴科. 马雅可夫斯基作品封面 .1930



Иллюстрация 25. Александр Родченко. Реклама Резинотреста. Текст Маяковского. 1923

插图 25. 亚历山大·罗德琴科. 橡胶信托公司的广告. 马雅可夫斯基的文字. 1923



Иллюстрация 26. Александр Родченко. Реклама Резинотреста. Текст Маяковского. Перевод на арабский. 1923

插图 26. 亚历山大 • 罗德琴科. 橡胶信托公司广告. 马雅可夫斯基的文字 . 阿拉伯文译本. 1923



Иллюстрация 27. Александр Родченко. Обложка книги В.Маяковского 1926

插图 27. 亚历山大 • 罗德琴科 . V. Mayakovsky 的书的封面 1926



Иллюстрация 28. Варвара Степанова. Обложка книги «специализация поездов». 1925

插图 28. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.《专业化火车》一书的封面 .1925



Иллюстрация 29. Варвара Степанова. Оформление журнала «Советское кино». 1927

插图 29. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.《苏联电影》杂志



Иллюстрация 30. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 30. 亚历山大·罗德琴科 . GUM 的广告 . 1923



Иллюстрация 31. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 31. 亚历山大·罗德琴科. GUM 的广告 . 1923



Иллюстрация 32. Александр Родченко. Реклама для ГУМа. 1923

插图 32. 亚历山大·罗德琴科 . GUM 的广告 . 1923



Иллюстрация 33. Дмитрий Моор. Плакат. 1920

插图 33. 德米特里·莫尔. 海报. 1920



Иллюстрация 34. Александр Родченко. Обложка и титул книги С.Третьякова.1930

插图 34. 亚历山大·罗德琴科 . S. Tretyakov 的封面和书名. 1930



Иллюстрация 35. Александр Родченко. Обложка книги С.Третьякова. 1927

插图 35. 亚历山大·罗德琴科 . S. Tretyakov 作品的封面 . 1927



Иллюстрация 36.　Александр Родченко. Обложка журнала «Новый ЛЕФ».1928
插图 36. 亚历山大 • 罗德琴科 . 新《LEF》杂志封面 . 1928



Иллюстрация 37. Александр Родченко. Портрет С.Третьякова. 1928
插图 37. 亚历山大 • 罗德琴科 . S. 特列季亚科夫的肖像 . 1928



Иллюстрация 38. Александр Родченко. Обложка журнала «Новый ЛЕФ». 1927
插图 38. 亚历山大 • 罗德琴科 . 新《LEF》杂志封面 . 1927



Иллюстрация 39. Варвара Степанова. Проекты рисунков для ткани. 1924

插图 39. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 织物图纸设计. 1924



Иллюстрация 40. Варвара Степанова. Проекты рисунков для ткани. 1924

插图 40. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 织物图纸设计. 1924



Иллюстрация 41. Варвара Степанова. Рукописный плакат для Десятой Государственной выставки. 1919

插图 41. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 第十届国展手写海报. 1919



Иллюстрация 42. Варвара Степанова. Проект спортивного костюма. 1923. Современная реконструкция.

插图 42. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃 . 运动套装设计图 .1923



Иллюстрация 43. Эль Лисицкий. Автопортрет. 1924

插图 43. 李西茨基 .自画像 . 1924

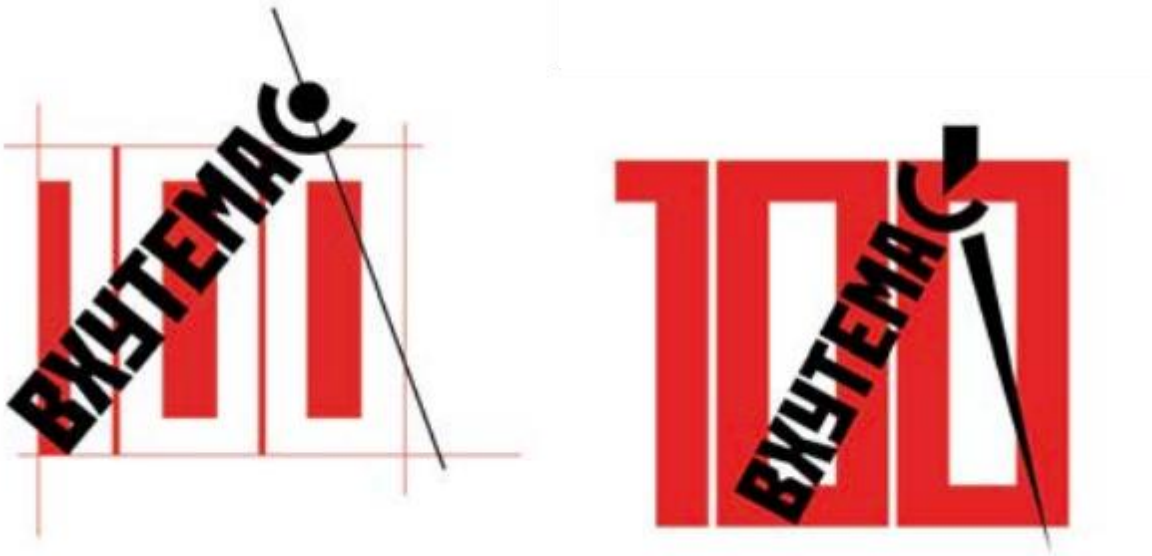


Иллюстрация 44. Екатерина Лаврентьева. Проект знака к столетию ВХУТЕМАСа.

插图 44. 叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃 .为 VHUTEMAS 一百周年设计的标志.

Иллюстрация 45. Екатерина Лаврентьева. Проект знака к столетию ВХУТЕМАСа.

插图 45. 叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃 .VKhUTEMAS 百年纪念标志项目



Иллюстрация 46. Александр Родченко. Фотомонтаж для журнала «Кино- фот». 1922

插图 46. 亚历山大·罗德琴科 .为杂志 “Kino-Fot”拍摄合成照片.1922



Иллюстрация 47. Студенты Академии декоративно-прикладного искусства в Братиславе смотрят репринты журнала «Кино-фот» на лекции Е.Лаврентьевой. 2019.

插图 47. 布拉迪斯拉发装饰和应用艺术学院的学生观看 VHUTEMAS 百年庆典重演.

Иллюстрация 48. Варвара Степанова. Фотомонтаж. Обложка журнала «Кино- фот». 1922

插图 48. 瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃.摄影蒙太奇.“Kino-phot”杂志封面.1922



Иллюстрация 49. Александр Родченко. Беспредметная композиция № 59. 1918

插图 49. 亚历山大·罗德琴科 . 第 59 号无物体构图 .1918



Иллюстрация 50. Александр Родченко. Пространственная конструкция № 6.1918

插图 50. 亚历山大·罗德琴科 . 空间构造 No.6. 1918



Иллюстрация 51. Александр Родченко. Беспредметная композиция. 1918

插图 51. 亚历山大·罗德琴科 . 无物体构成 .



Иллюстрация 52. Вячеслав Колейчук. Стереореконструкция «Башня Татлина». 1994-2000. Экспозиция выставки «Лаборатория будущего. История кинетизма в России».Санкт-Петербург, Манеж. Февраль 2020

插图 52. 维亚切斯拉夫·科列丘克 . 立体结构“塔特林塔”.1994-2000.未来实验室.俄罗斯历史. 圣彼得堡，马涅格 .2020 年 2 月



Иллюстрация 53. Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919

插图 53. 弗拉基米尔·塔特林. 第三国际纪念碑.



Иллюстрация 54. Ай Вэйвэй. Фонтан света. 2007

插图 54. 艾未未 . 光之泉 . 2007



Иллюстрация 55. Василий Кандинский. Желтое-красное-синее. 1925
插图 55. 瓦西里 • 康定斯基 . 黄-红-蓝 . 1925



Иллюстрация 56. Василий Кандинский. Формалистический рисунок. 1918
插图 56. 瓦西里 • 康定斯基 . 形式主义绘画 . 1918



Иллюстрация 57. Василий Кандинский. Черное и фиолетовое. 1923

插图 57. 瓦西里 • 康定斯基 . 黑色和紫色 . 1923



Иллюстрация 58. Василий Кандинский. Черные линии. 1924

插图 58. 瓦西里 • 康定斯基 . 黑色线条 . 1924



Иллюстрация 59. Казимир Малевич. Динамический супрематизм № 38. 1915

插图 59. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 动态至上主义第 38 号. 1915



Иллюстрация 60. Казимир Малевич. Супрематизм. 1916

插图 60. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 至上主义



Иллюстрация 61. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. Плакат. 1920

插图 61. 李西茨基. 用红色楔子攻打白色. 海报. 1920



Иллюстрация 62. Казимир Малевич. Супрематизм. 1915

插图 62. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 至上主义. 1915



Иллюстрация 63. Ласло Мохой-Надь. Поле. 1920-1921

插图 63. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉. 田野. 1920-1921



Иллюстрация 64. Ласло Мохой-Надь. Плакат к выставке Баухауза в Веймаре. 1923

插图 64. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉. 魏玛包豪斯展览海报. 1923



Иллюстрация 65. Дизайн-студия “Hooh Studio”. Венгрия. The László Moholy- Nagy Design Grant identity. 2016

插图 65. Hooh Studio 设计工作室.匈牙利 . László Moholy- Nagy 设计资助标识. 2016

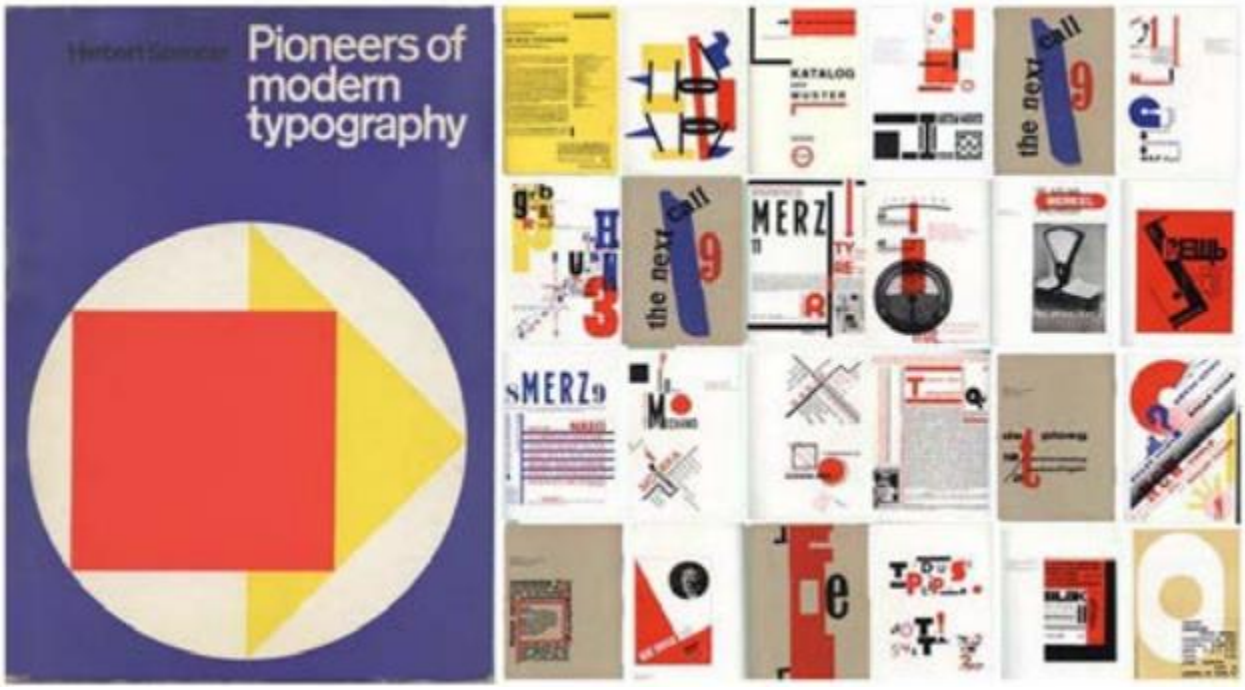


Иллюстрация 66. Герберт Спенсер. Пионеры современной типографики. Обложка и развороты книги. 1969

插图 66. 赫伯特 • 斯宾塞 . 现代字体设计的先驱 . 书籍封面和插页. 1969

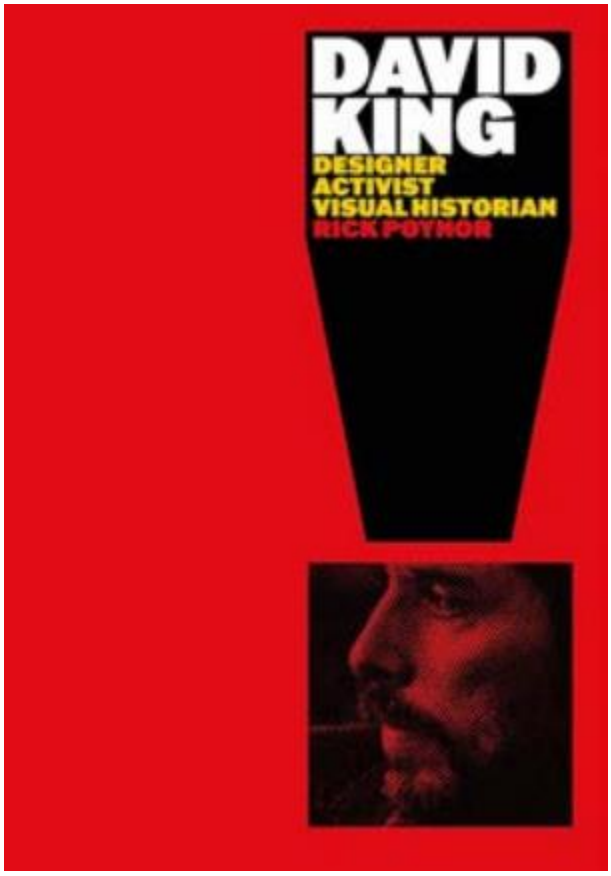


Иллюстрация 67. Саймон Эстерсон. Обложка книги Рика Пойнора «Дэвид Кинг. Дизайнер, активист, визуальный историк». 2020

插图 67. 西蒙·埃斯特森 . 里克·波伊纳的著作《大卫·金. 设计师、活动家、视觉历史学家》. 2020

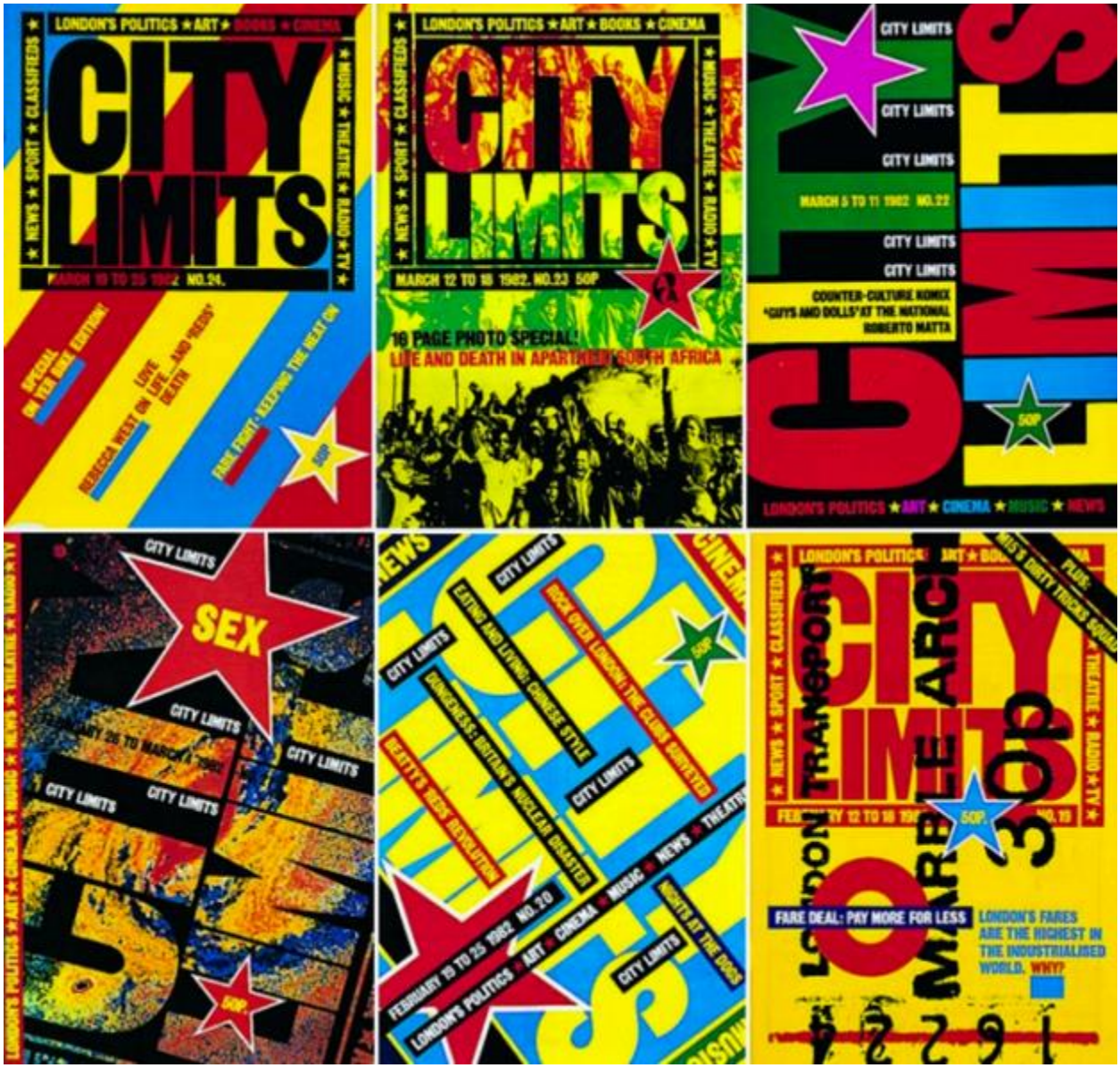


Иллюстрация 68. Дэвид Кинг . Одложки журнала «Сити лимитс». 1982
插图 68. 大卫·金《城市极限》杂志封面. 1982



Иллюстрация 69. Интерьер мастерской Дэвида Кинга. Авторский объект.

插图 69. 大卫·金《工作室内部》. 作者的物品.



Иллюстрация 70. Дэвид Кинг. Обложка каталога и плакат к выставке А.Родченко в Оксфорде в музее современного искусства. 1979

插图 70. 大卫·金. 展览目录和海报封面

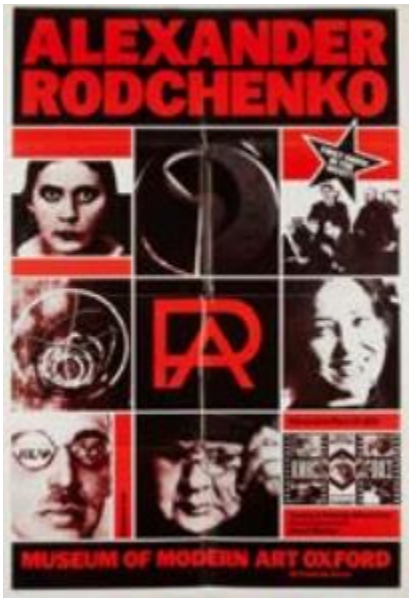


Иллюстрация 71. Дэвид Кинг. Обложка каталога и плакат к выставке А.Родченко в Оксфорде в музее современного искусства. 1979

插图 71. 大卫·金. 罗德琴科在牛津现代艺术博物馆的展览目录封面和海报. 1979

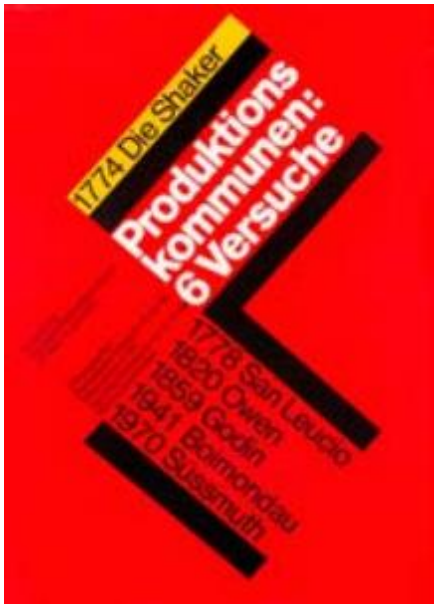


Иллюстрация 72. Зигфрид Одерматт. Плакат. 1970-е

插图 72. 齐格弗里德·奥德马特 . 海报 . 1970



Иллюстрация 73. Бруно Монгуцци. Плакат для джазового фестиваля. 2008

插图 73. 布鲁诺·蒙古齐. 爵士音乐节海报. 2008



Иллюстрация 74. Владимир Чайка. Логотип. 1980-е.

插画 74. 弗拉基米尔·柴卡. 标志. 1980- e .



Иллюстрация 75. Невил Броуди. Обложка пластинки. 1980-е
插图 75. 内维尔 • 布罗迪 . 1980- e



Иллюстрация 76. Невил Броуди. Обложка пластинки. 1980-е
插图 76. 内维尔 • 布罗迪 . 1980- e

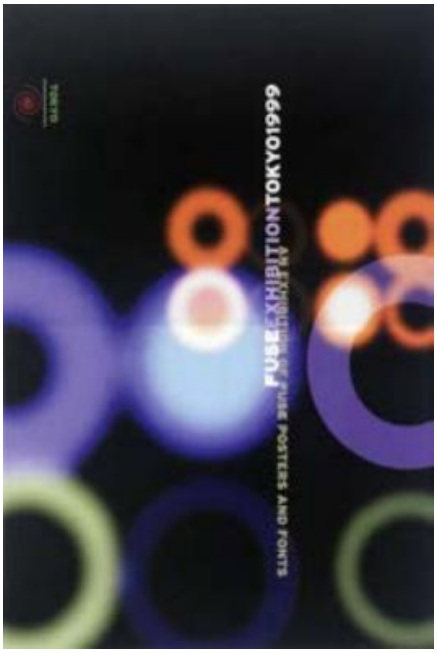


Иллюстрация 77. Невил Броуди. Плакат для проекта Fuse. 1999
插图 77 内维尔 • 布罗迪 . 1999



Иллюстрация 78. Невил Броуди. Обложка журнала The Face.

插图 78　内维尔·布罗迪 . 1999.

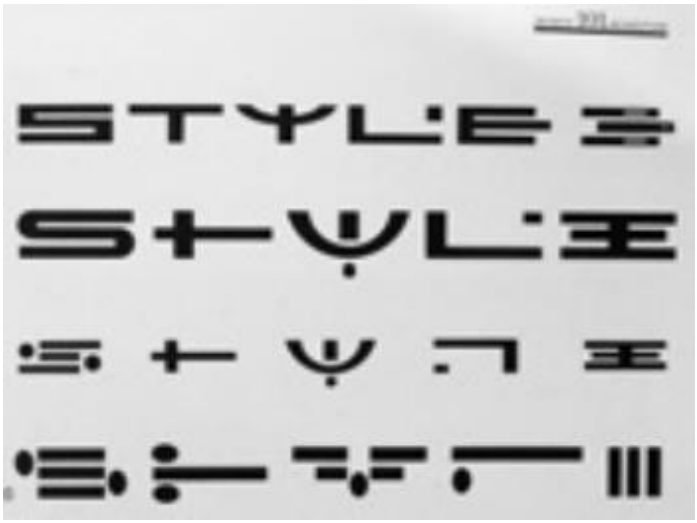


Иллюстрация 79. Невил Броуди. Логотипы рубрики “Стиль” в журнале The Face. Вариации.

插图 79. 内维尔·布罗迪，《The Face》杂志 “风格 ”版块的标志。变体 .



Иллюстрация 80. Студия Bazooka. Оформление андеграундного журнала Liberation. 1978

插图 80. 巴祖卡工作室。地下杂志《解放》的设计。1978



Иллюстрация 81. Леонардо Сонноли. Конструктивистская типографика. Плакат. 2020

插图 81. 莱昂纳多·桑诺利. 构成主义字体设计. 海报. 2020



Иллюстрация 82. Леонардо Сонноли. Типографика случайности. Плакат. 2010

插图 82. 莱昂纳多·桑诺利 . 偶然的字体设计 . 海报 . 2010



Иллюстрация 83. Леонардо Сонноли. Айдентика для бюро Riviera di Rimini. 2020

插图 83. 莱昂纳多·桑诺利 . 里米尼海滨局形象设计. 2020



Иллюстрация 84. Леонардо Сонноли. Музыкальный фестиваль. Плакат. 2019

插图 84. 莱昂纳多 • 桑诺利 . 音乐节 . 海报 . 2019

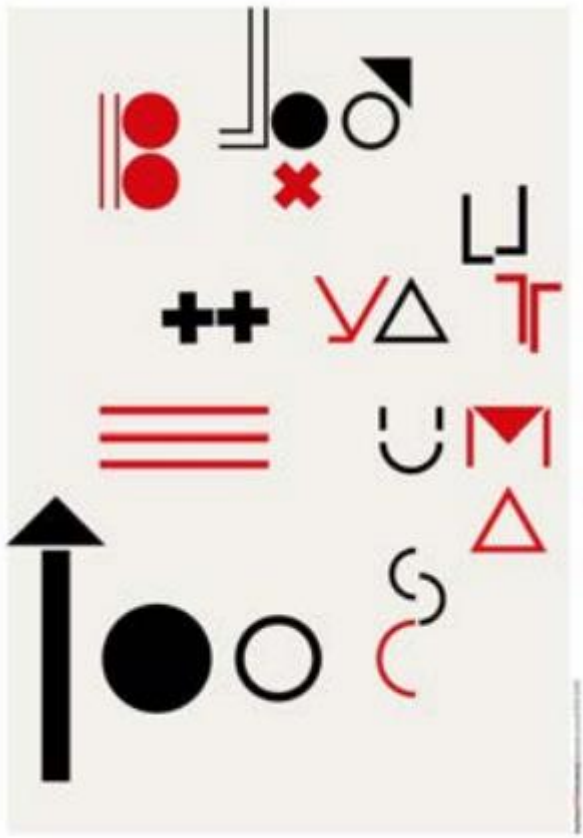


Иллюстрация 85. Леонардо Сонноли. Столетие Баухауза. Плакат. 2019

插图 85. 莱昂纳多 • 桑诺利 . 包豪斯百年纪念 . 海报 . 2019



Иллюстрация 86. Леонардо Сонноли. Театральный фестиваль. Плакат. 2019

插图 86. 莱昂纳多·桑诺利. 戏剧节 . 海报 . 2019



Иллюстрация 87. Леонардо Сонноли. Театральный фестиваль. Плакат 2016-2019

插画 87. 莱昂纳多 • 桑诺利 . 戏剧节 . 海报 2016-2019



Иллюстрация 88. Леонардо Сонноли. Плакат для мероприятий в сфере культуры. 2016-2019

插图 88. 莱昂纳多·桑诺利 . 文化活动海报 . 2016-2019



Иллюстрация 89. Леонардо Сонноли. Плакат для мероприятий в сфере культуры. 2016-2019

插图 89. 莱昂纳多·桑诺利 . 文化活动海报 . 2016-2019



Иллюстрация 90. Тагир Сафаев в мастерской. 2019

插图 90. 塔吉尔·萨法耶夫（Tagir Safaev）在工作室 . 2019



Иллюстрация 91. Тагир Сафаев. Плакат к шрифту ЛЕФ гротеск. 1995-2000

插图 91. 塔吉尔·萨法耶夫 . LEF 怪诞字体海报 . 1995-2000



Иллюстрация 92. Лок Энг. Я люблю Гуанчжоу. Серия плакатов. 2013

插画 92. 乐英 . 我爱广州 . 海报系列 . 2013

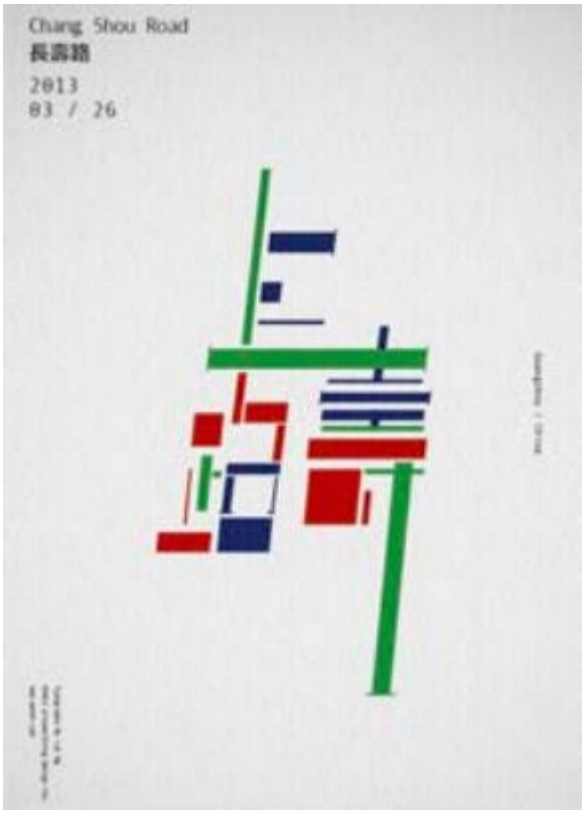


Иллюстрация 93. Лок Энг. Я люблю Гуанчжоу. Серия плакатов. 2013

插图 93. 我爱广州 . 海报系列 . 2013



Иллюстрация 94. Нод Янг. Айдентика для компании Naive blue. 2016

插画 94. 杨诺 .天真蓝公司形象设计. 2016

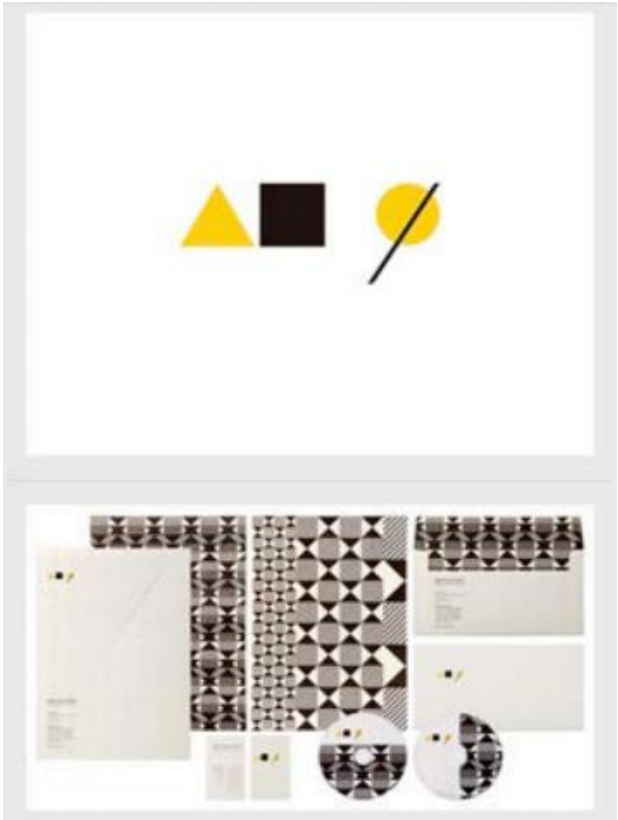


Иллюстрация 95. Кевин Кью. Айдентика для дизайн бюро Roncham Design. 2012

插图 95. Kevin.设计公司 Roncham Design 的形象设计。2012



Иллюстрация 96. Хонг Тао. Плакат к столетию Баухауза. 2019

插图 96. 洪涛 . 包豪斯百年纪念海报 . 2019



Иллюстрация 97. Хоу Юлинь Тоо. Плакат к столетию Баухауза. 2019

插图 97. 侯玉麟.包豪斯百年纪念海报 . 2019



Иллюстрация 98. Яньуан Му. Плакат к столетию Баухауза. 2019
插画 98. 穆亚暖. 包豪斯百年纪念海报 . 2019





Иллюстрация 99. Александр Родченко. Обложка каталога Всемирной выставки декоративно-прикладного искусства в Париже. 1925

插图 99. 亚历山大 • 罗德琴科 . 巴黎世界装饰和应用艺术展目录封面 . 1925
Иллюстрация 100. Александр Родченко в Париже. Фото Анри Мануэля. 1925
插图 100. 亚历山大 • 罗德琴科在巴黎. 亨利 • 曼纽尔拍摄. 1925



Иллюстрация 101. Александр Родченко. Интерьер Рабочего клуба (спроектирован для Всемирной выставки декоративно-прикладного искусства в Париже). Современная реконструкция .

插图 101. 亚历山大·罗德琴科. 工人俱乐部内部（为巴黎世界装饰和应用艺术展设计）





Иллюстрация 102. Экспозиция выставки Москва-Париж в ГМИИ им. Пушкина. 1981

插图 102. 在普希金国家美术博物馆举办的莫斯科-巴黎博览会. 普希金国家美术博物馆 . 1981

Иллюстрация 103. Роман Цеслевич. Обложка каталога выставки Москва- Париж. Париж-Москва. 1979

插图 103.罗曼·采斯列维奇 . 莫斯科-巴黎展览目录封面.巴黎-莫斯科. 1979





Иллюстрация 104. Даниэль Либескинд. Дизайн выставки Берлин-Москва. Gropius Bau. 1995

插图 104.丹尼尔·里伯斯金 . 柏林-莫斯科展览设计. 格罗皮乌斯建筑事务所. 1995

Иллюстрация 105. Борис Мессерер. Экспозиция выставки Москва-Берлин в ГМИИ им. Пушкина. 1996

插图 105. Boris Messerer .普希金国家美术博物馆的莫斯科-柏林展览 . 普希金国立美术馆 . 1996



Иллюстрация 106. Клаус Дуэ. Дизайн каталога выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 106. 克劳斯·杜伊. 丹麦索勒美术馆亚历山大·罗德琴科展目录设计. 2017





Иллюстрация 107. Клаус Дуэ. Дизайн экспозиции выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 107. 克劳斯·杜伊. 亚历山大·罗德琴科在丹麦索勒美术馆的展览目录设计 . 2017

Иллюстрация 108. Элемент фирменного стиля художественного музея в городе Сёре, Дания. Знак и логотип. 2015

插图 108. 丹麦索勒艺术博物馆的企业形象元素 . 标志和徽标 . 2015

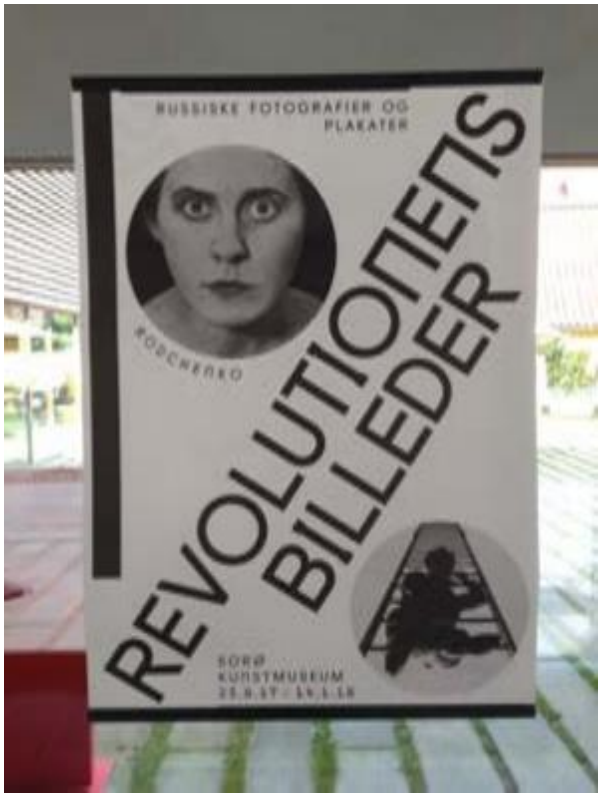


Иллюстрация 109. Клаус Дуэ. Плакат выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 109. Klaus Due. 丹麦索勒市索勒艺术博物馆亚历山大·罗德琴科展览海报 . 2017



Иллюстрация 110. Клаус Дуэ. Дизайн экспозиции выставки Александра Родченко в художественном музее города Сёре, Дания. 2017

插图 110. 克劳斯·杜埃. 亚历山大·罗德琴科在丹麦索勒美术馆的展览设计. 2017



Иллюстрация 111. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 111. 中国杭州艺术学院设计博物馆苏联设计展 . 2022



Иллюстрация 112. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 112. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展. 2022



Иллюстрация 113. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 113. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展 . 2022



Иллюстрация 114. Экспозиция выставки, посвященной советскому дизайну в музее дизайна при Академии искусств в Ханчжоу, Китай. 2022

插图 114. 中国杭州艺术学院设计博物馆的苏联设计展 . 2022

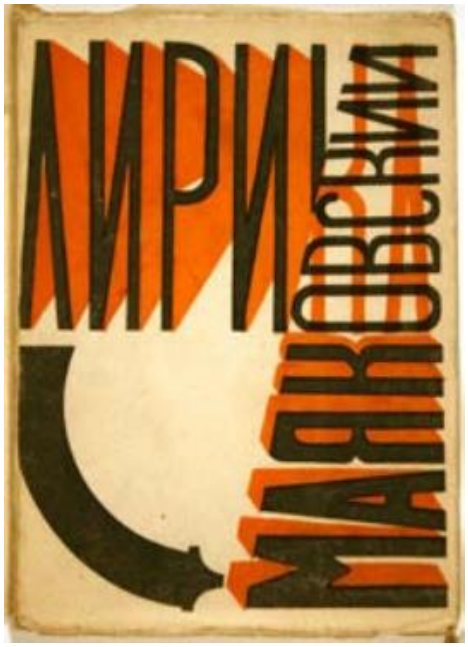




Иллюстрация 115. Александр Родченко. Афиша к спектаклю “Клоп” по пьесе В.Маяковского. 1929

插图 115. 亚历山大·罗德琴科 . V.马雅可夫斯基的戏剧《克洛普》海报 . 1929

Иллюстрация 116. Антон Лавинский. Обложка книги. ЛирикаВ.Маяковского. 1923

插图 116. 安东·拉文斯基 .弗·马雅可夫斯基《歌词》一书的封面 . 1923



Иллюстрация 117. Константин Бор-Раменский. Обложка книги В.Каменского о В.Маяковском. 1931

插图 117. 康斯坦丁·波尔·拉缅斯基 . V. Kamensky 关于 V. Mayakovsky 的书的封面 . 1931

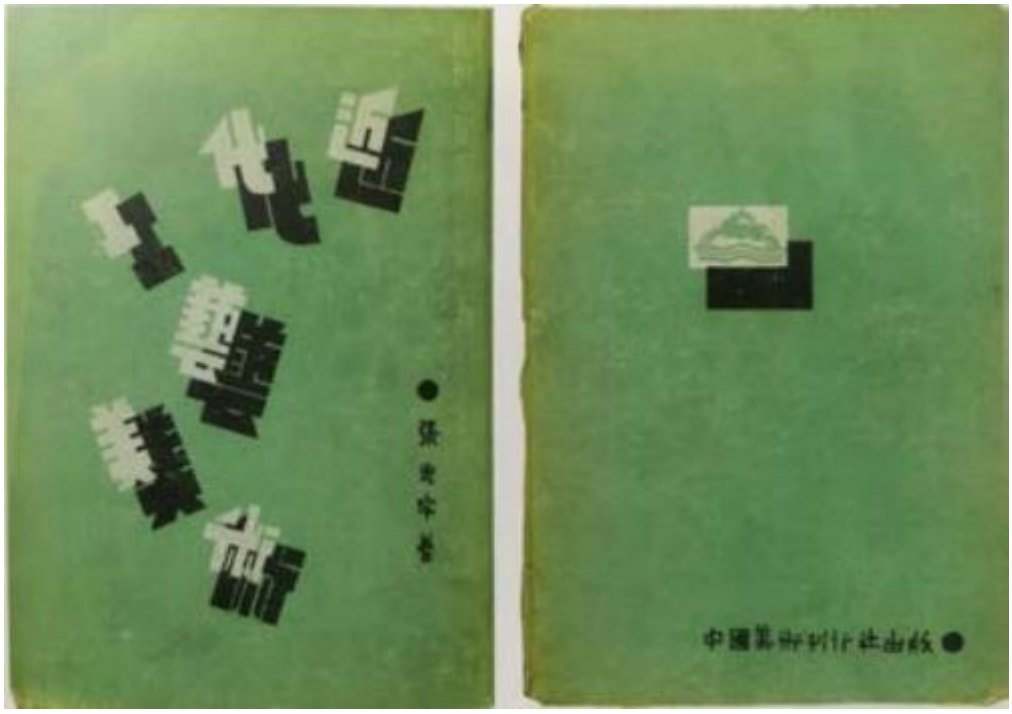


Иллюстрация 118. Чжан Гуаньюй. Обложка периодического издания. 1932-1933

插图 118. 张光宇 . 期刊封面 . 1932- 1933

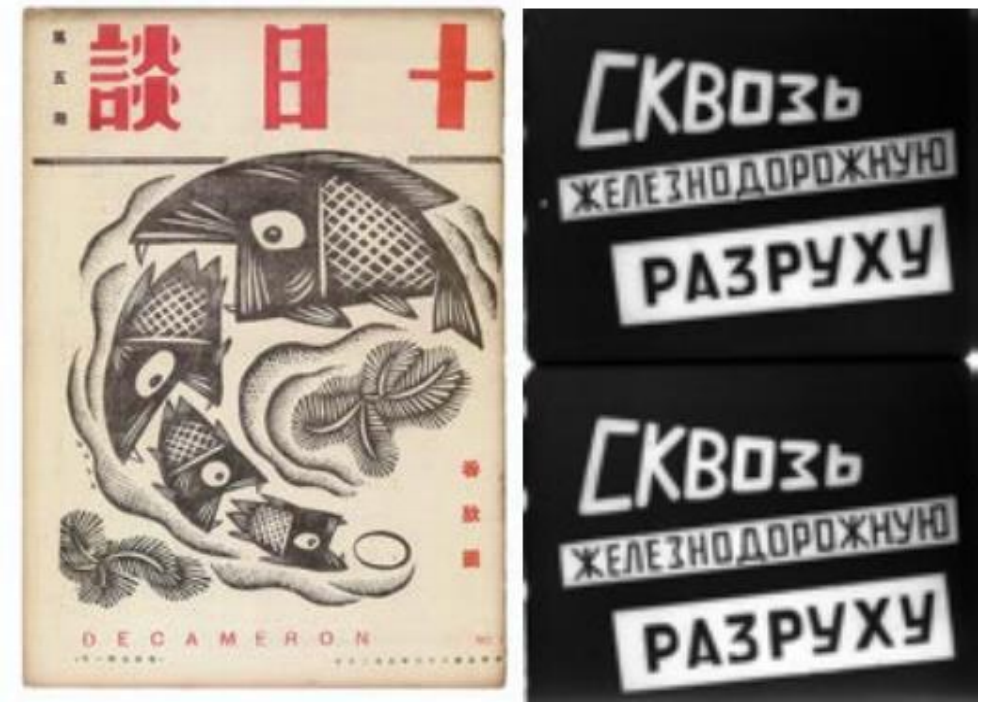


Иллюстрация 119. Чжан Гуаньюй. Обложка периодического издания. 1932- 1933

插图 119. 张光宇 . 期刊封面 . 1932- 1933

Иллюстрация 120. Алексей Ган и Александр Родченко. Титры для кинохроники. 1922

插图 120. 阿列克谢 • 甘和亚历山大 • 罗德琴科 . 新闻标题 . 1922

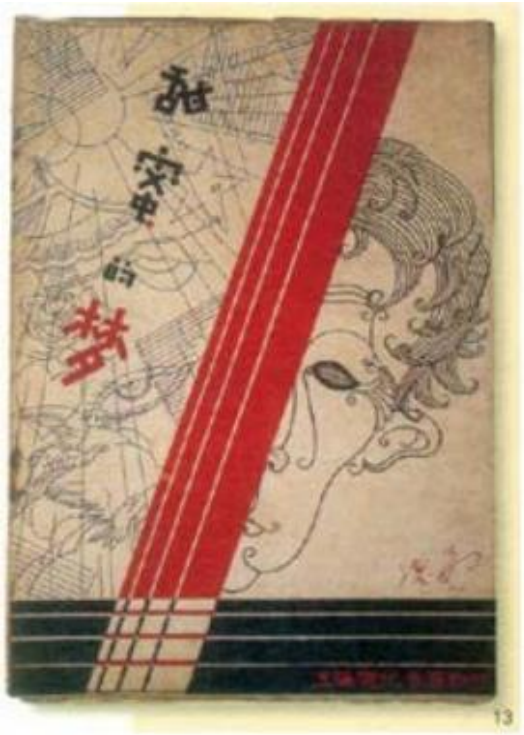


Иллюстрация 121. Е Цяньюй. Обложка книги “Сладкие сны”. Начало 1930-х

插图 121. 叶浅予 .《甜蜜的甜梦》一书的封面 . 20 世纪 30 年代初

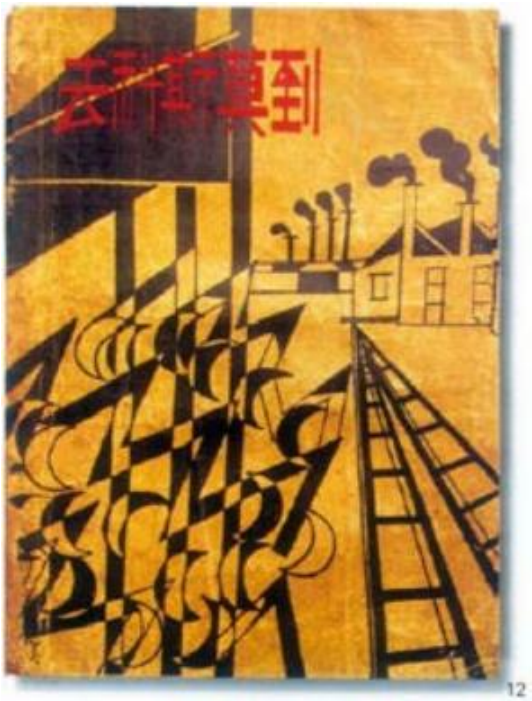




Иллюстрация. 122. Чэнь Чжифо. Обложка книги “В Москву”. 1930.

插图 122. 陈之佛 . 《苏联故事》一书封面 . 1930.

Иллюстрация 123. Чэнь Чжифо. Обложка книги “Советские рассказы”. 1930

插图 123. 陈之佛 . 《去莫斯科》一书封面 . 1930



Иллюстрация 124. Фэн Цзыкай. Комиксы. 1950-е
插图 124. 丰子恺 . 连环画 . 1950- e

Иллюстрация 125. Фэн Цзыкай. Иллюстрация к детской книге “Портреты детей”. 1931

插图 125. 丰子恺 . 儿童读物《儿童肖像》插图. 1931





Иллюстрация 126. Хин Джантао. Обложка периодического издания. 1929.

插图 126. 钱君陶 . 期刊封面 . 1929. . Иллюстрация

Иллюстрация 127. Хин Джантао. Очерки об искусстве. Обложка книги и текст Хин Джантао. Конец 1940-х

插图 127. 钱君陶 . 艺术随笔 . 书籍封面和正文 . 20 世纪 40 年代末






Иллюстрация 128. Хин Джантао. Плакат “10 лет телеграфного агенства Женши”. 1930

插图 128. 钱君陶 . “浙西电报局十年海报” . 1930

Иллюстрация 129. Хин Джантао. Обложка журнала “Жатва”. Номер 1. 1982

插图 129. 钱君陶 . 《收获》杂志封面 . 第 1 期. 1982

Иллюстрация 130. Хин Джантао. Обложка сборника советских песен. 1956

插图 130. 钱君陶 . 苏联歌曲集封面 . 1956



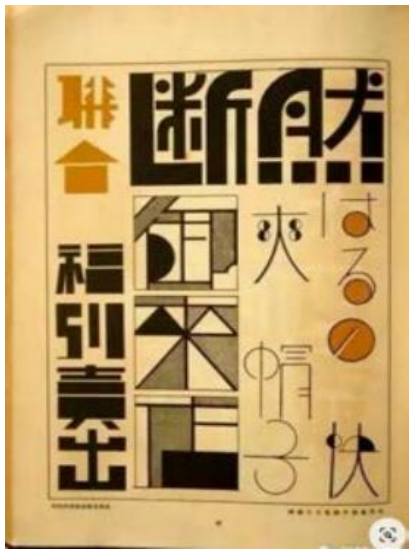


Иллюстрация 131. Хин Джантао. Обложка книги “Сладкие песни для детей”. 1933

插图 131. 钱君陶 . 《孩子得甜歌》一书的封面 . 1933

Иллюстрация 132. Неизвестный автор. Страница книги с образцами китайской типографики. 1930-е

插图 132. 未知作者 . 带有中文排版样本的书页 . 1930- e





Иллюстрация 133. Хин Джантао. Обложка журнала. 1930-е
插图 133. 钱君陶 . 杂志封面 . 1930- e

Иллюстрация 134. Хин Джантао. Специальный выпуск по вопросам национальной обороны. 1937.

插图 134. 钱君陶 . 国防特刊 . 1937.



Иллюстрация 135. Хин Джантао. Обложка книги “Европейская война и литература” Шэнь Янбина. 1928.

插图 135. 钱君陶 . 沈雁冰《欧洲战争与文学》一书封面 . 1928.



Иллюстрация 136. Ли Хаосян. Дизайн программного интерфейса мобильного Телефона

插图 136. 李豪翔 . 手机软件界面设计

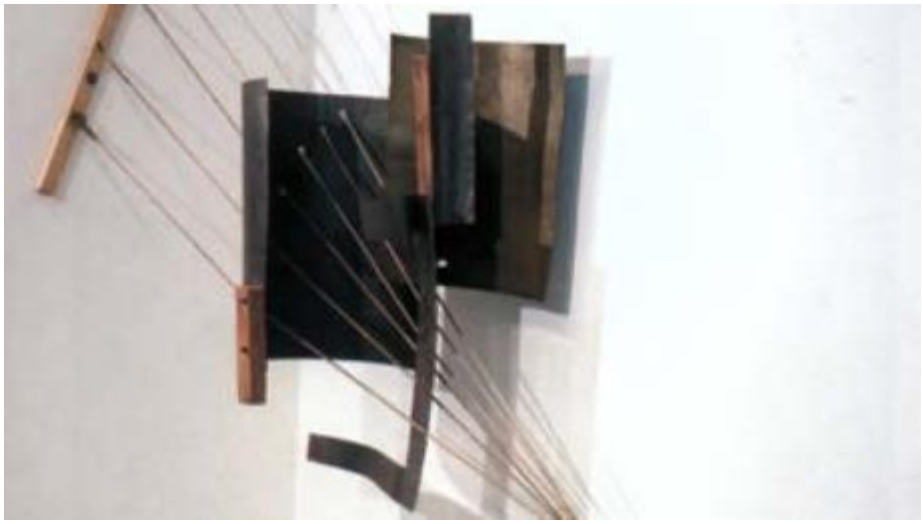


Иллюстрация 137. Владимир Татлин. Угловой контрельеф. 1914

插图 137. 弗拉基米尔 • 塔特林 . 转角浮雕 . 1914

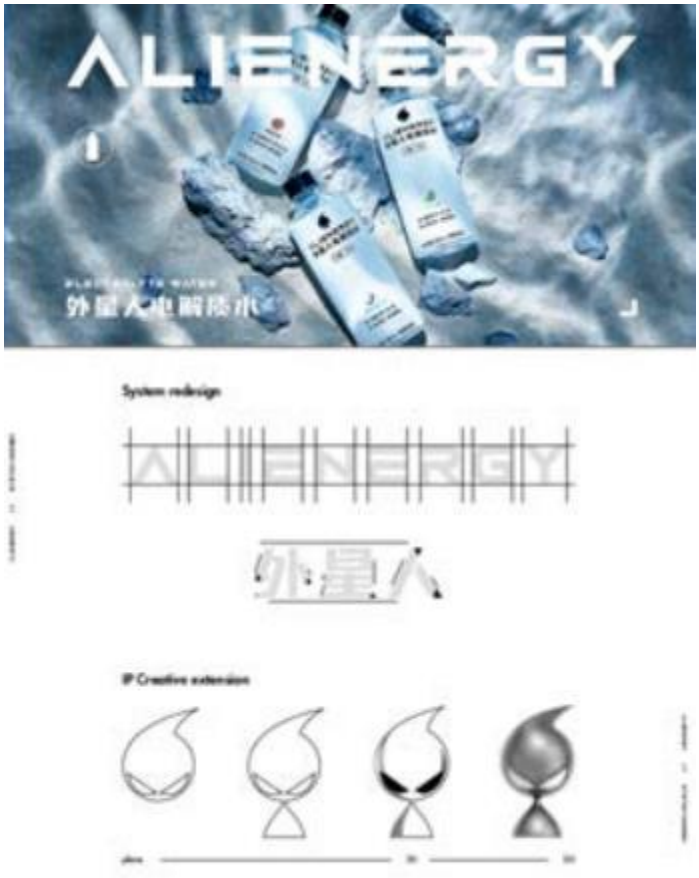


Иллюстрация 138. Ван Ган. Системный редизайн для упаковки воды с электролитами с товарным знаком Ð рисунком ÇинопланетянинаÈ

插图 138. 王刚 .带商标的电解质水系列包装“外星人 ”图



Иллюстрация 139. Александр Родченко. Рекламный плакат. 1923

插图 139. 亚历山大 • 罗德琴科.广告海报 . 1923



Иллюстрация 140. Шань Цзяни. Эскиз аватара

插图 140. 尚佳妮 . 头像素描



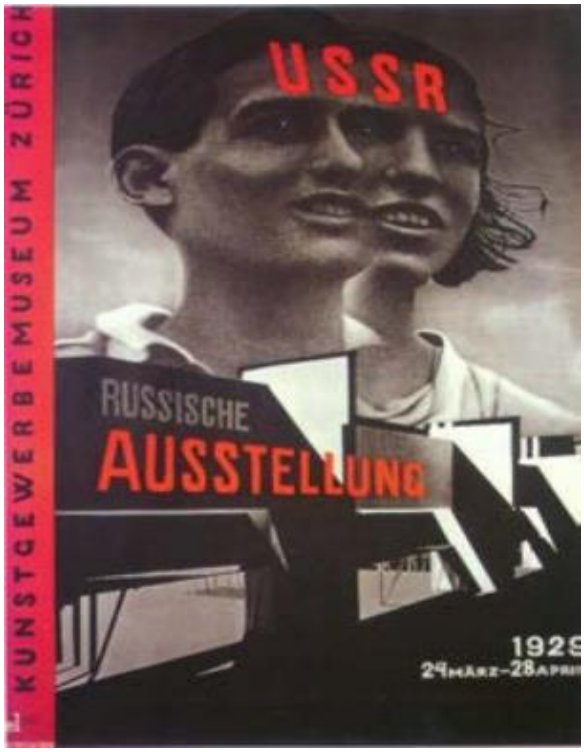


Иллюстрация 141. Эль Лисицкий. Комната проунов.1923. Реконструкция 1971

插图 141. 李西茨基 . prounes 的房间. 1923. 1971 年重建

Иллюстрация 142. Эль Лисицкий.Плакат для Русской выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе, 1929

插图 142. 李西茨基，苏黎世装饰和应用艺术博物馆俄罗斯展览海报，1929



Иллюстрация 143. Чжан Синь. Дизайн шрифта и упаковки

插图 143. 张欣 . 字体和包装设计



Иллюстрация 144. Хуан Шань. Инфографика
插画 144. 黄山 . 信息图表

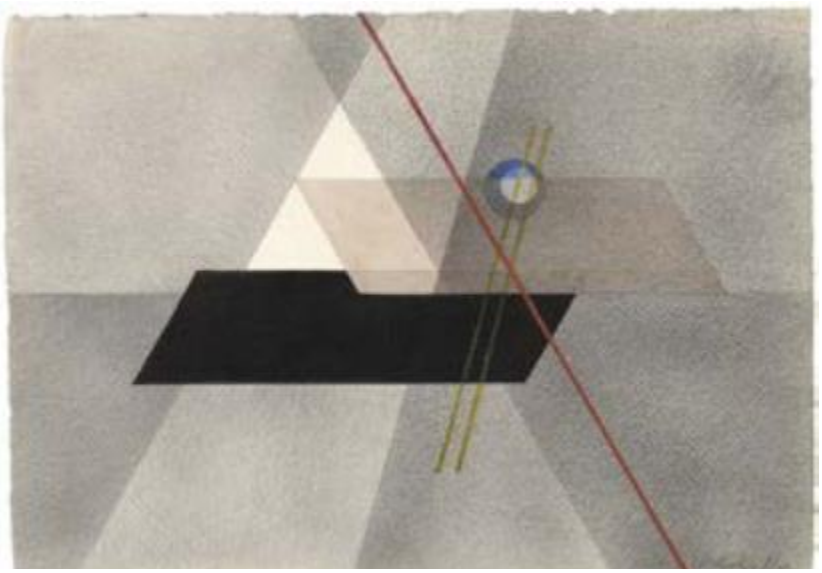


Иллюстрация 145. Ласло Мохой-Надь. Композиция. 1927

插画 145. 拉斯洛·莫霍伊·纳吉（Laszlo Mohoi-Nagy）. 构图 . 1927



Иллюстрация 146. Ласло Мохой-Надь.Конструкция A II. 1924

插图 146. László Mohoi-Nagy .Design A II. 1924

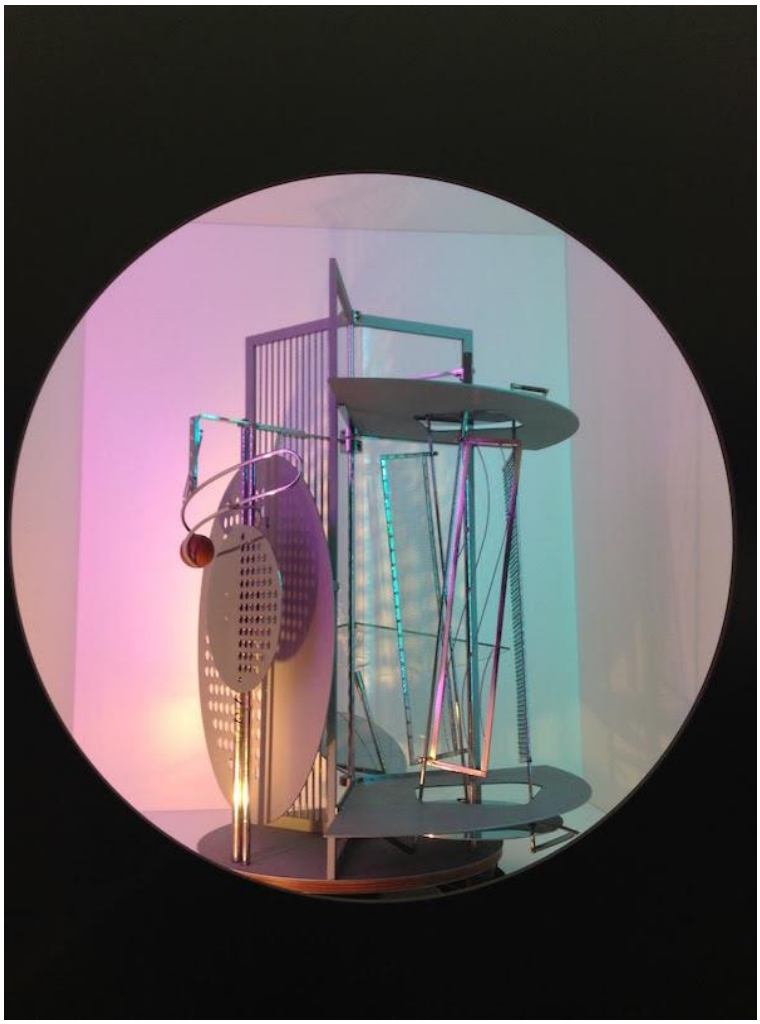


Иллюстрация 147. Ласло Мохой-Надь.Световой модулятор. 1930
插图 147. 拉斯洛 • 莫霍伊 • 纳吉 . 光调制器 . 1930



Иллюстрация 148. Эль Лисицкий. Папка альбома «Фигуры» для электро-механического шоу – оперы А. Крученых «Победа над солнцем». Ганновер 1923 г.

插图 148. 李西茨基. 为 A. 克鲁切尼赫“战胜太阳”. 汉诺威 1923



Иллюстрация 149. Эль Лисицкий. Обложка и содержание журнала MERZ. 1924

插图 149. 李西茨基 . MERZ 杂志封面和内容. 1924

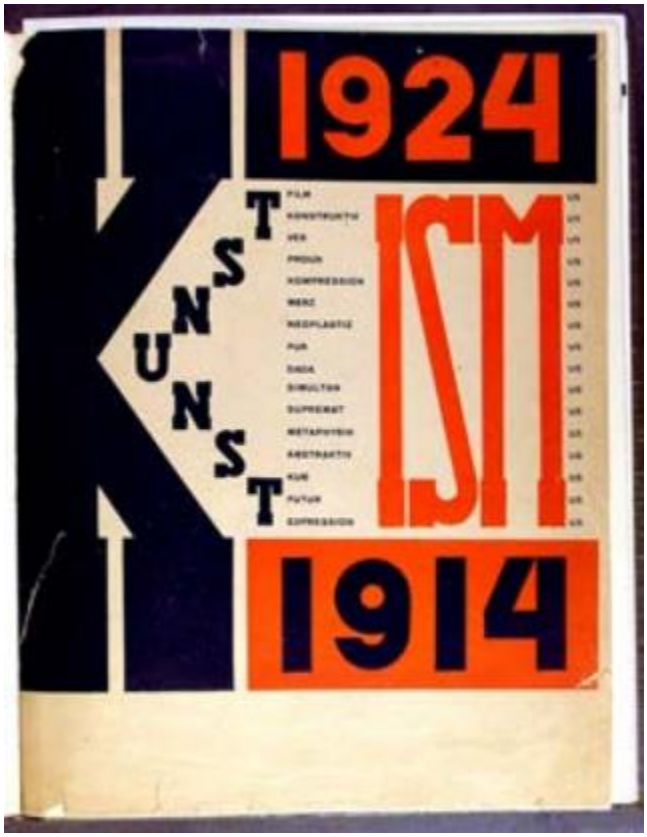


Иллюстрация 150. Эль Лисицкий. Обложка книги Kunstismus.1925

插图 150. 李西茨基 . Kunstismus 一书的封面.

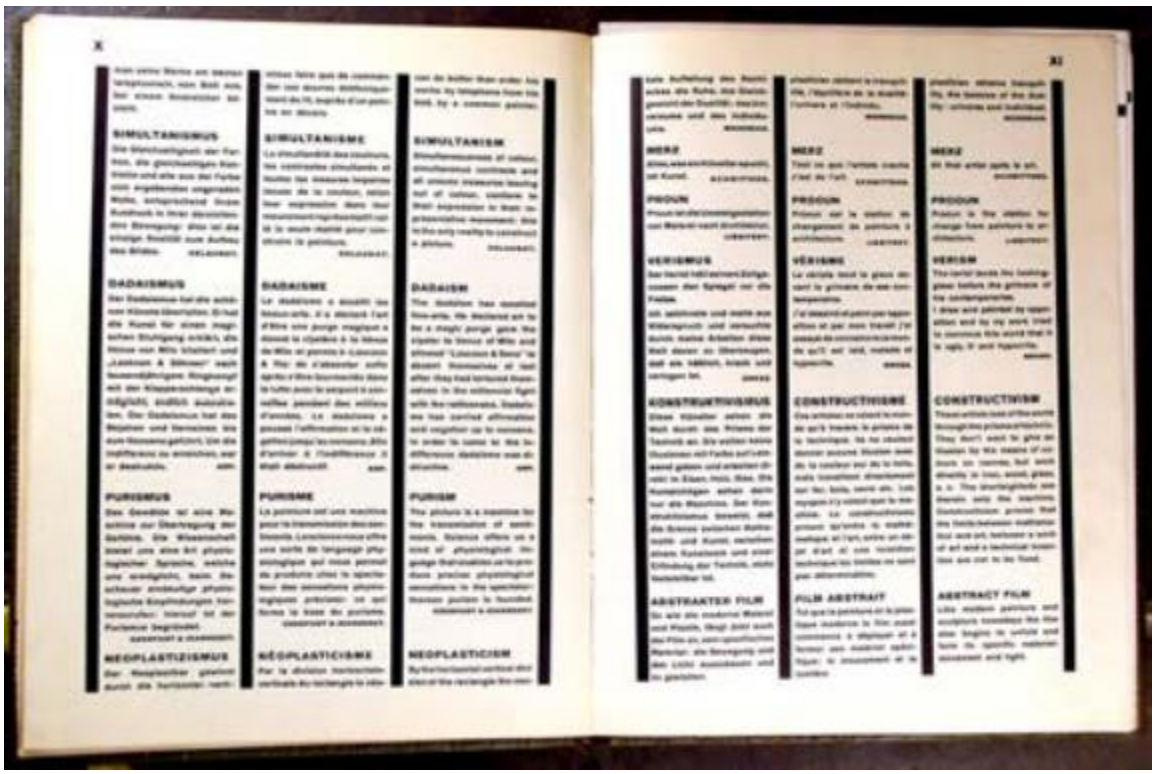


Иллюстрация 151. Эль Лисицкий. Разворот книги Kunstismus.1925

插图 151. 李西茨基 . Kunstismus.1925 一书的背面



Иллюстрация 152. Эль Лисицкий. Разворот книги “СССР строит социализм”.1933

插图 152. 李西茨基. 《苏联正在建设社会主义》一书的转折. 1933



Иллюстрация 153. Эль Лисицкий. Обложка книги “СССР строит социализм”. 1933

插图 153. 李西茨基. 《苏联正在建设社会主义》一书的封面 . 1933



Иллюстрация 154. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 154. 全国书籍设计竞赛目录的封面



Иллюстрация 155. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 155. 全国图书设计竞赛目录展开图

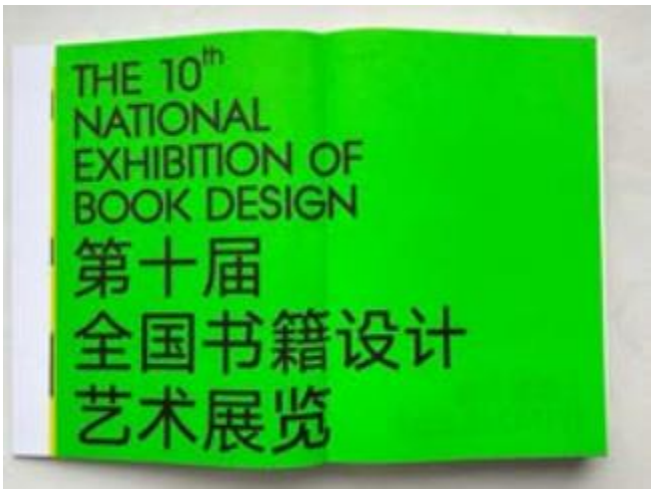


Иллюстрация 156. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 156. 全国图书设计比赛图录的展开图.



Иллюстрация 157. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 157. 全国图书设计比赛图录的展开图



Иллюстрация 158. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 158. 全国图书设计比赛图录的展开图

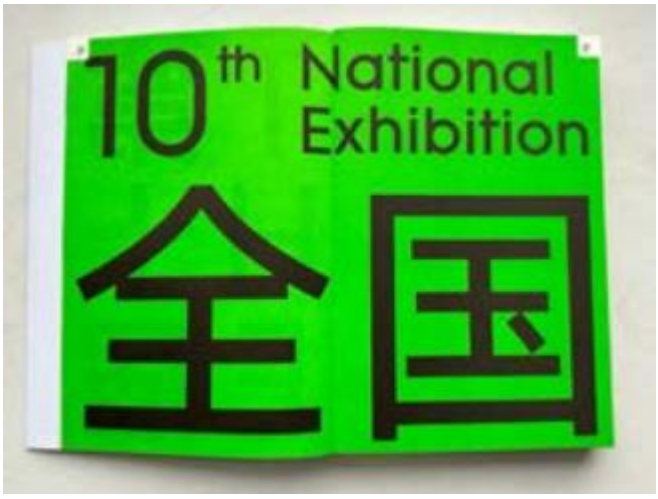


Иллюстрация 159. Развороты каталога национального конкурса дизайна книги. Настоящее время

插图 159. 全国图书设计比赛图录的展开图



Иллюстрация 160. «Шестьсот танских стихотворений, отобранных и одобренных Цзинь Шэнцянем» – работа дизайнера Бай Фэнцюня. Настоящее время

插图 160. “金圣叹选批唐诗六百首”设计师白凤群的作品.



Иллюстрация 161. «Ритуал китайско-японской войны одного человека: рассказ о создании масштабной исторической картины Цзяву - 1894 г.». Дизайнер Цзян Хайтао. Настоящее время

插图 161. “一个人的甲午祭：大型历史画《甲午-1894》制作记”. 设计师 姜海涛

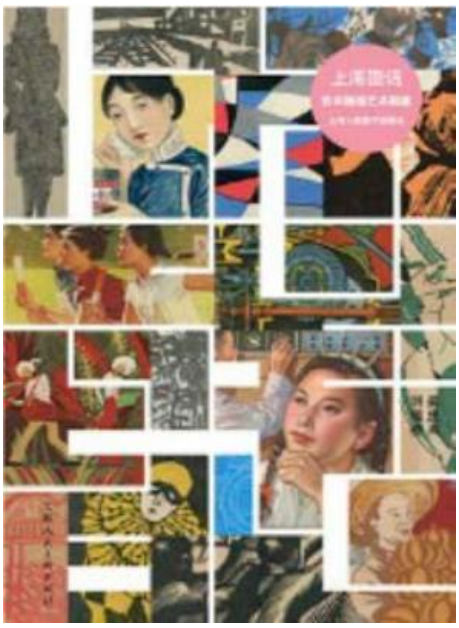


Иллюстрация 162. Книга «Шанхайская иллюстрация: архив. 100 лет иллюстративного искусства» Цзян Цин Гуна. Настоящее время

插图 162. 《上海图话： 百年插画艺术档案》，作者姜庆共



Иллюстрация 163. «Invalid Redemption» («Недействительное искупление») – книга, разработанная компанией «IPG Design». Настоящее время

插图 163. 《无效的兑换》一书由 IPG Design 设计



Иллюстрация 164. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 164. 中国书籍设计竞赛目录的散页书籍设计，包括布局合理、功能齐全的例子，以及印刷设计中对构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 165. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 165. 中国书籍设计竞赛目录展页
中国全国书籍设计竞赛目录的插页，其中包括布局合理、功能齐全的例子，以及对构成主义遗产的借鉴。版面设计和印刷设计中对构成主义遗产的引用

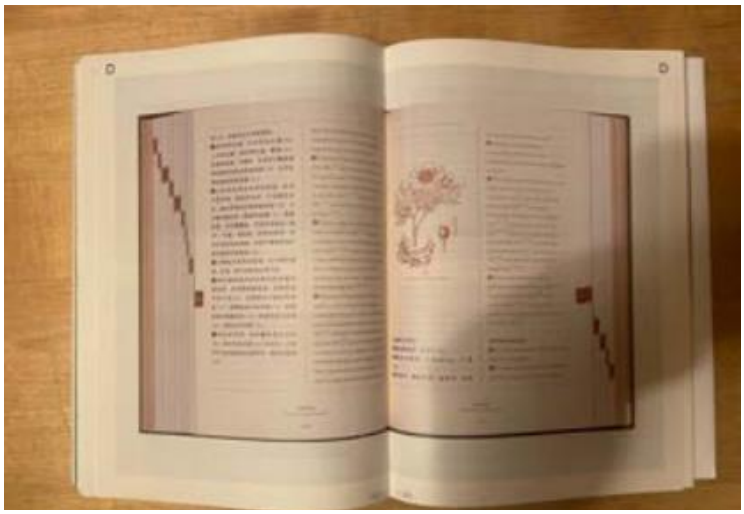


Иллюстрация 166. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 166. 中国全国书籍设计大赛目录展开图书籍设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 167. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 167. 中国全国书籍设计大赛目录展页
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 168. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 168. 中国全国图书设计大赛目录分布图
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.



Иллюстрация 169. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 169. 中国全国书籍设计大赛目录展开图

图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中建构主义遗产的借鉴



Иллюстрация 170. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма. Настоящее время

插图 170. 中国全国图书设计大赛目录分布图

图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 171. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 171. 中国全国书籍设计大赛目录展开图
图书设计，包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 172. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 172. 中国全国图书设计大赛目录展开图
中国全国图书设计大赛的目录，其中包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴.

Иллюстрация 173. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 173. 中国全国图书设计大赛目录展开图

中国全国图书设计大赛的目录，其中包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 174. Разворот каталога китайского национального конкурса дизайна книги с примерами целесообразно и функционально организованной верстки и отсылками к наследию конструктивизма в полиграфическом дизайне. Настоящее время

插图 174. 中国全国图书设计大赛目录展开图
中国全国图书设计大赛的目录，其中包括布局合理、功能齐全的范例，以及对印刷设计中构成主义遗产的借鉴



Иллюстрация 175. Константин Юон. Новая планета. 1921
插图 175. 康斯坦丁 • 于昂 . 新星球 . 1921



Иллюстрация 176. Георгий Крутиков. Летающий город. 1928

插图 176. 乔治·克鲁季科夫 . 飞行城市 . 1928

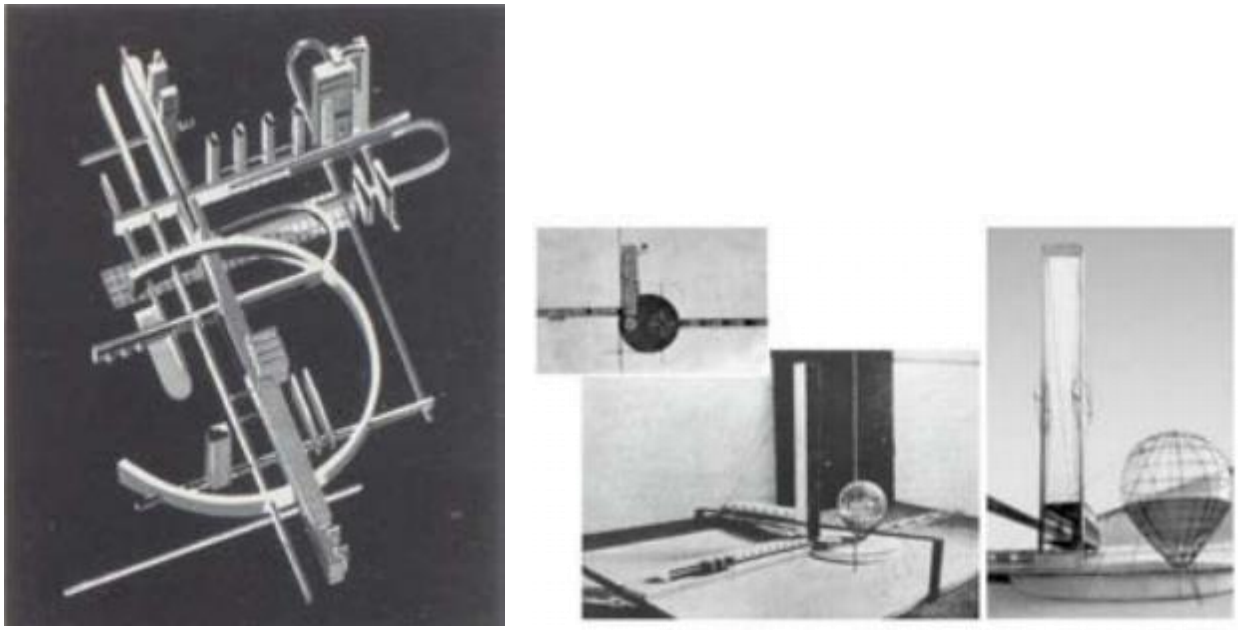


Иллюстрация 177. Яков Чернихов. Архитектурные фантазии. 1933

插图 177. 雅科夫·切尔尼科夫 . 建筑幻想 . 1933

Иллюстрация 178. Иван Леонидов. Проект института библиотековедения имени Ленина на Ленинских горах.1927

插图 178. 伊万·列昂尼多夫. 列宁图书馆科学研究所在列宁斯基戈里的项目. 1927 年

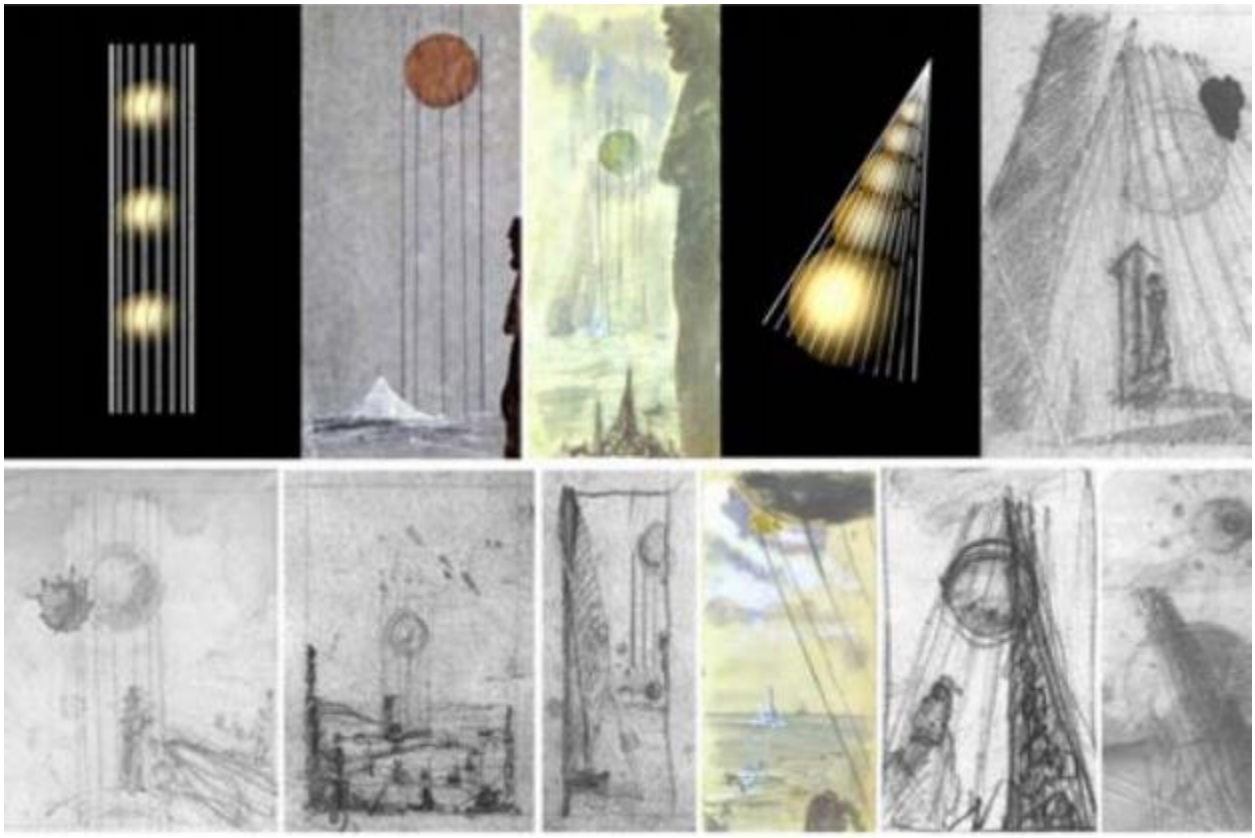


Иллюстрация 179. Иван Леонидов. Эскизы к проекту “Город Солнца” и современные компьютерные модели. 1943-1959

插图 179. 伊万·列昂尼多夫.“太阳城”项目草图和现代计算机模型. 1943-1959



Иллюстрация 180. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 180. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024



Иллюстрация 181. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 181. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024



Иллюстрация 182. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 182. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024



Иллюстрация 183. Выставка цифрового искусства. Айдентика. Академия Ханчжоу. 2024

插图 183. 数字艺术展 . Aidentica . 中国美术学院.2024



Иллюстрация 184. Аноним.Китай. Агитационный плакат. Люби, изучай, используй науку. 1983

插图 184. 无名 .中国 .活动海报. 爱科学、学科学、用科学 . 1983



Иллюстрация 185. Аноним.Китай. Агитационный плакат. Ликвидировать неграмотность. 1952

插图 185. 无名 .中国 . 宣传海报 . 扫除文盲 . 1952



Иллюстрация 186. Чжан Имоу. Закрытие Олимпийских игр в Пекине. 2022

插图 186. 张艺谋 . 北京奥运会闭幕 . 2022.



Иллюстрация 187. Чжан Имоу. Закрытие Олимпийских игр в Пекине. 2022

插图 187. 张艺谋 . 北京奥运会闭幕 . 2022.

Иллюстративное приложение «Диалог времён».

“时代对话”附录中的插图列表

Выявление актуальных образно-графических и пластических приемов в современной визуальной культуре Китая , являющихся отсылками к тезаурусу русского и европейского авангарда.

确定中国当代视觉文化中实际存在的具象图形和造型技术，这些技术参考了俄罗斯和欧洲前卫艺术的经验。



Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919

插图 188. 弗拉基米尔 • 塔特林. 第三国际纪念碑。1919



Ай Вэйвэй. Фонтан света. 2007

插图 189. 艾未未。光之泉。2007

Пример 1. Мелкие дробные формы, композиция настраивает на восприятие чистой абстракции . Линия прорезает поверхность бумаги, черным поверхностизаливаются выборочно, для того чтобы проявить рисунок за счет контраста белого и черного . Линейное построение становится сеткой, которая может быть интерпретирована по-разному, в зависимости от того, какие «ячейки» будут закрашены черным.

示例 1. 小碎块形式，构图为纯抽象感而设。 线条划过纸张表面，黑色的表面被选择性地填充，通过白与黑的对比来展现绘画。线性结构成为一个网格，可以根据涂上黑色的“单元格 ”以不同的方式进行诠释.



Чэнь Юнц (Юцзян). Графика. 2022

插图 190. 陈幼坚。图形. 2022



Александр Родченко. Линейно-циркульная композиция. 1915

插图 191. 亚历山大 • 罗德琴科 . 线、圆构图. 1915

Пример 2. Оперирование плоскостью позволяет чувствовать пространство, делать его почти осязаемым. Глубина, одно из важнейших для Наума Габо понятий, стано- вится зримой и материальной. Можно представить плоскости как широкие мазки ки- сти, которые художник кладет не на листе бумаги, а в пространстве.

示例 2. 在图片上可以感受空间深度、让空间变得触手可及。深度是纳姆-加博（Naum Gabo）最重要的概念之一。我们可以将平面想象为空间艺术家，而不是在纸上，是在空间中挥洒的轮廓。



Ли Хуа. Пространственные построения. 2022

插图 192. 李华 . 空间构造 . 2022



Наум Габо. Голова № 2. 1916

插图 193. 纳姆 • 加博 . 头像 2 号 . 1916

Пример 3. В рисунке, линейном построении мы видим много общего.

Можно говорить о функциональном размещении внутреннего пространства,

внешняя фигура является его прямым проявлением. Вальтер Гропиус

стремится выйти за рамки традиционной архитектурной структуры, мыслит объемами, как и большинство архитекторов рационалистов . Архитектура авангарда зачастую утопична, но провоцирует современные поколения на

поиск новых материалов и технологий для решения образно-пластических задач прошлого. Она рождалась как концепт, как идея, как знак будущего.

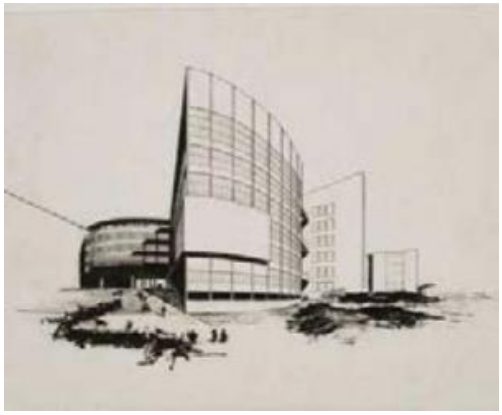
Гропиусу , как и Мельникову , братьям Весниным удавалось соединять доступные материалы и «футурологический» посыл современной архитектуры.

示例 3. 在图纸、线性结构中，我们看到了许多相似之处。我们可以讨论内部空间的功能布局、外部图形则是其直接体现。瓦尔特·格罗皮乌斯沃尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）努力超越传统的建筑结构，他和大多数理性主义建筑师一样，以体量为单位进行思考。前卫建筑往往是乌托邦式的，但却促使现代人寻找新材料和新技术来解决形象问题。它是作为一种概念、一种思想、一种未来的标志而诞生的。格罗皮乌斯与梅尔尼科夫和韦斯宁兄弟一样，成功地将现有材料与现代建筑的 “未来学 ”信息结合起来。



Лю Чжичао. Архитектурная зарисовка. 2020

插图 194. 刘志超 . 建筑草图 . 2020



Вальтер Гропиус. Конкурсный проект Дворца Советов в Москве. 1931

插图 195. 瓦尔特·格罗皮乌斯 . 莫斯科苏维埃宫的竞争性设计 . 1931

Пример 4. Оба примера передают ощущение движения, являются «проектами движения». Создают чувство «лепки» движения, его
траектории на поверхности . Чен Юнц добавляет объем , создает рельефный след движения, что делает его матери- альным. След движения приобретает форму и объем.

示例 4. 这两个例子都传达了一种运动感，是 “运动项目”。它们给人一种 “塑造 ”运动的感觉，即运动在表面上的轨迹。陈云霁的 “运动轨迹”，是对运动轨迹在表面上的 “塑造”。陈云霁的作品增加了体积感，创造了运动的浮雕痕迹，使之成为物质。运动的痕迹有了形状和体积。



Чен Юнц (Юцзян). Логотип универмага Seibu. 2010-е

插图 196. 陈云霁. 西武百货公司标志. 2010- e



Ласло Мохой-Надь. Сегменты. 1921

插图 197. 拉斯洛 • 莫霍伊 • 纳吉 . 片段. 1921

Пример 5. В конструктивизме стало возможным комбинировать материалы, создавать коллажи из различных по фактуре и качеству поверхностей, использовать объемные «стереоскопические» детали. По сути это были первые опыты по концептуальному проектированию, созданию «образа вещи», поиска образа предмета через фактурные сочетания. Каждый материал ясно демонстрирует себя — в современном искусстве это дает

возможность вывести живописную форму на новый уровень, соединить цвет и объем (пластику рельефа) в единое целое.

示例 5. 在构成主义中，材料的组合成为可能现实、将不同质地材料表面拼贴在一起，使用三维 “立体 ”细节。事实上，这些都是概念设计的首次尝试，即创造 “事物的形象”，通过纹理组合寻找物体的形象。每种材料都清晰地展示了自己在当代艺术中的体现，它提供了将色彩和体积（浮雕的可塑性）结合成一个整体。



Xing Jie Xing. Рельеф. Современная работа

插图 198. 邢继兴. 浮雕 . 当代作品

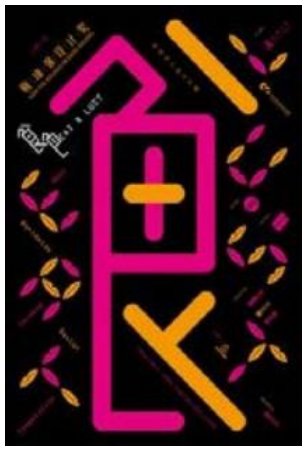


Владимир Татлин. Живописный рельеф. 1915

插图 199. 弗拉基米尔 • 塔特林 . 彩绘浮雕 . 1915

Пример 6. Линейная ясность и чистота формы, сконцентрированность на цвете как носителе информации . Одна из ключевых черт супрематизма — работа с пространством, создание особой среды , в которой формы парят, находятся на расстоянии друг от друга. «Космическое» пространство супрематизма наделяется глубиной, а элементы композиции — траекторией движения. Этот момент был воспринят «новой волной» в графическом дизайне в 1960-е, а компьютерная эстетика лишь подчеркнула и усилила возможности работы с пространством листа и внутренним полем.

示例 6. 线性的清晰和纯粹的形式，集中于作为信息载体的色彩。至上主义的主要特征之一是利用空间，创造出一种特殊的环境，在这种环境中，形式漂浮，彼此保持距离。 空间至上主义的 “宇宙 ”空间具有深度，构图元素具有运动轨迹。这一点在 20 世纪 60 年代的平面设计 “新浪潮 ”中得到了体现。60 年代平面设计的 “新浪潮 ”采纳了这一观点，而电脑美学只是强调和加强了利用纸张空间和内部调整的可能性。



Цзинь Дайцян. Плакат для конкурса среди молодых дизайнеров-графиков Jin Daiqiang Design Awar, 2015. Конкурс проводится с 1999 г.

插图 200. 靳埭强. 青年平面设计师竞赛海报，2015



Казимир Малевич. Супрематизм. 1915

插图 201. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 至上主义. 1915

Пример 7. Динамика композиции усилена за счет направленного движения — в случае с плакатом к World Cup Fifa это направление приобретает символичсекий оттенок — буквально «загоняет» мяч в угол ворот.

示例 7. 定向运动增强了构图的动感化，在世界杯海报中，这个方向具有象征性的含义，它实际上是将球 “推 ”向球门的角落



Цзинь Дайцян. Плакат к первому футбольному кубку между Кореей и Японией. 2002

插图 202. 靳埭强. 第一届韩日世界杯足球赛海报. 2002



Василий Кандинский. Композиция на белом. 1923

插图 203. 瓦西里·康定斯基 . 白描构图 . 1923

Пример 8. Цвет становится «сжатым ответом» на основные вопросы. Работает как символ эмоции, вкусового ощущения. Абстракция привила зрителю способность воспринимать информацию не буквально, а через знак события. Элементы иероглифа в бренде торговой марки трактуются как супрематические элементы.

示例 8. 色彩成为基本问题的，作为“情感和味觉”的象征. 抽象主义向观众灌输了不仅是从字面上，而是通过事件的符号来感知信息. 商标品牌中的象形文字元素被解释为新的元素 .



Чен Юнц (Юцзян) Напитки «Scream». Дизайн торговой марки. 2010-е

插图 204. 陈幼坚 尖叫饮料 . 商标设计 . 2010- e



Казимир Малевич. Супрематизм. 1916

插图 205. 卡齐米尔-马列维奇 . 至上主义 . 1916

Пример 9. На первый взгляд в плакате Чен Шаохуа мы видим переклички с графи- кой Шигео Фукуды (оптические иллюзии, две формы соединяются в одной) и американской дизайн-студией Пуш-Пин, но при более
отстраненном анализе на первый план выходит именно ритмическое

сходство композиций, умелое оперирование цве- товыми акцентами, что является одним из ключевых приемов артикуляции текста, овладения

вниманием зрителя, способов, придающих сообщению острый визуаль- ный характер.

示例 9. 乍一看陈绍华的海报，我们会发现它与福田繁雄（视觉、两形合一）和美国设计工作室 Push-Pin 的图形有重叠之处，但如果从更抽象的角度分析，它的节奏韵律才是最突出的。构图的相似性、色彩重音的娴熟运用，这是阐明文字、吸引观众注意力的关键技巧之一。



Чен Шаохуа. Плакат для первой выставки графического дизайна в Китае. 1992

插图 206. 陈绍华 . 中国首届平面设计展海报 . 1992



Александр Родченко . Плакат к фильму «Броненосец Потемкин» . 1926

插图 207. 亚历山大 • 罗德琴科 . 电影《战舰波将金号》海报 . 1926

Пример 10. Общая форма трехмерной конструкции Поповой была обусловлена соображениями сценического действия-движения. Работа Чжана Маньчжура также связана со зрелищной темой: традиционным шоу с фарфоровой тарелкой. Этот объект дизайна является продолжением традиций агитфарфора . Последовательное уменьшение дает ощущение вращения уже самого материального объекта, тарелка буквально раскручивается у нас в руках. Похожие ощущения вызывает и производственная установка Поповой, которая работает как механизм, приводящий в движение актеров, служит двигателем сценического действа.

示例 10. 波波娃的三维设计的整体形状是出于对舞台动作运动的考虑。张曼玉的作品也与这个主题有关：用瓷盘表演的传统节目。瓷盘。这一设计对象延续了的传统。连续的还原给人一种材料本身旋转的感觉，瓷盘在我们手中旋转。波波娃的作品也唤起了类似的感觉。波波娃的制作装置就像一个驱动演员的机械装置，是舞台行动的引擎。



Чжан Манчжур. Роспись тарелки. Современная работа

插图 208. 张曼玉 . 盘子的绘画 . 当代作品



Любовь Попова. Производственная установка к спектаклю “Великодушный рогоносец”. 1922

插图 209. 卢博芙 • 波波娃 . 为话剧《厚颜无耻的绿帽子》制作的装置 . 1922

Пример 11. Монохромная гамма, «белый супрематизм». Чистая беспредметность цвета , «беспредметное действие вне практических задач» (Малевич). Серия плакатов Линь Хуэйн — игра с тканью, бумагой, полем страницы и пространством листа. Иероглифы сложены из раскрытых книг, это обозначения качества книги как вместилища литературного текста и особой визуальной культуры: ритм движения, трансцедентализм, внешнее пространство, сфера глубины. Белая книга, беспредметная книга (несущая не привычный текст, но идею текста) — здесь философия Малевича находит свое пересечение с ценностями восточной культуры и прежде всего с ценностью пустого белого пространства.

示例 11. “白色至上主义”。纯粹的色彩的无对象性，（马列维奇）。林徽因的一系列海报--玩弄布料、纸张、版面和版面空间。这些象形文字由打开的书本组成，象征着书本作为文学文本和特殊视觉文化容器的特质。特殊的视觉文化：运动节奏、外层空间、深度领域。承载的不是一个人，而是一个世界。在这里，马列维奇的哲学找到了与东方文化价值观的交汇点，尤其是与留白的价值的交汇点。空白空间的价值。



Линь Хуэйнь. Серия плакатов для книжного фестиваля. Современная работа

插图 210. 林徽因 . 系列海报. 当代作品



Казимир Малевич. Белый супрематизм. 1918

插图 211. 卡齐米尔 • 马列维奇 . 白色至上主义. 1918

Пример 12. Мы видим уникальные абстрактные геометрические формы , к тому же сложно организованные . Здесь плоскости или, точнее , поверхности образуют объемы , скульптурные формы . Отметим также активный контакт со средой — наличие контрформ , пустот внутри у Певзнера и вторжение воздуха и света в стеклянные ци- линдры у Йо Минг Пэя .

示例 12. 我们看到了独特的抽象几何形式，它们的组织也很复杂。在这里，平面或更准确地说，表面构成了体积和雕塑形式。我们还应该注意到与环境的积极接触，在佩夫兹纳作品中可以看到反形体和空隙的存在以及空气和光线对玻璃圆柱体的侵入。在贝聿铭的作品中也有空气和光线侵入玻璃圆柱体。



Йо Минг Пей. Здание музея немецкой истории в Берлине. 2003

插图 212. 贝聿铭 . 柏林德国历史博物馆建筑 . 2003



Антуан Певзнер. Пространственная конструкция в третьем и четвертом измерениях. 1960-1962

插图 213. 安托万·佩夫兹纳 . 三维和四维空间构造 . 1960-1962

Пример 13. Красочные блоки, эффект импульса. Такие композиции постигаются не умом, а эмоционально, через природу спонтанного и непосредственного человеческого восприятия . Чэнь Шаохуа акцентирует внимание на изображении глаза — стандартном символе телевидения, используемом многими телекомпаниями в качестве знака, но окрашивает его с помощью разноцветных бумажных “конфетти” (цветное телевидение , яркость и праздничность трансляций).

示例 13. 色块，冲激效果. 这种构图是通过最直接的感知，用情感来理解的。人的直接感知在陈绍华强调眼睛的形象上充分表现，这是电视的标准符号、许多电视公司都将其作为标志，但陈绍华却将其染上了色彩。他用五颜六色的纸屑（彩色电视，广播的明亮和喜庆）给眼睛上色。



Чэнь Шаохуа. Плакат для 12-ого телевизионного фестиваля в Шанхае. 2006

插图 214 陈绍华 . 第十二届上海电视节海报 . 2006



В. Кандинский. Желтое-красное-синее. 1925

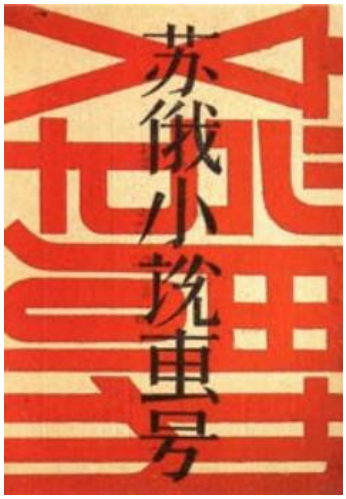
插图 215. В.康定斯基 . 黄-红-蓝 . 1925

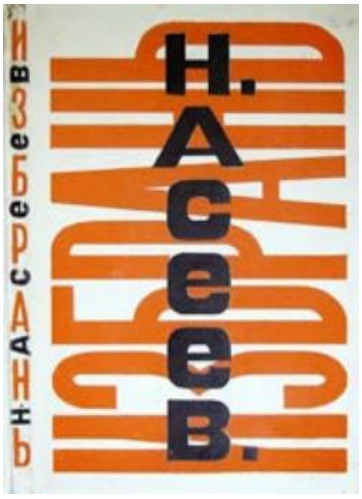
Пример 14. Обложка «Повести о русско-советском романе» Лу Синя,

писателя и художника — почти прямая цитата работы Родченко. Автор Хин Джантао. Графическая «реплика» становится знаком текста Лу Синя. Не

только его текст свидетельствует о взглядах автора, но и обложка книги, ее брутальный композиционный строй.

示例 14. 鲁迅的《俄苏小说故事》封面几乎直接引用了罗德琴科的作品，图形字体成为鲁迅文本的标志。不仅是从他的文字见证了作者的观点，而且这本书的封面、其粗暴的构成结构也是如此。





Хин Джантао. Обложка книги Лу Синя. 1930-е

插图 216. 钱君陶 . 鲁迅作品封面 . 1930- e

Александр Родченко. Обложка книги Н.Асеева. 1923

插图 217. 亚历山大 • 罗德琴科 . N. Aseev 作品封面 . 1923

Дизайнер-график Хин Джантао (1906-1996) активно пользовался тезаурусом конструктивизма и Ар-деко, оформляя обложки книг в 1930-е. На

национальную идею геометрического орнамента, простых и лаконичных форм предметно-бытовой среды западные идеи ар-деко, искусство

европейского авангарда (неопластицизм, в частности) и советская

конструктивисткая эстетика легли очень органично и воспринимались как одна из точек соприкосновения культур Востока и Запада.

平面设计师钱君陶（1906-1996 年）在 20 世纪 30 年代设计书籍封面时，大量使用了构成主义和装饰艺术的线条。关于几何装饰的思想、简洁明快的设计形式、西方装饰艺术思想、欧洲前卫艺术和苏联的构成主义美学非常有机地结合在一起，被视为东西方文化的接触点之一。







Хин Джантао. Обложки периодических изданий. 1930-е

插图 218. 钱君陶 . 期刊封面 . 1930

Пример 15. Эффекты светотени, многослойности могут реализовываться в двухмерном пространстве как некий сложный подтекст. Характерна также сложная композиция , сочетание дугообразных и прямых линий — границ . Работа Ли Шэна вполне может быть реконструирована как объемный объект в духе контррельефов Татлина (или, скорее всего она уже является

контрельефом — есть все основания полагать, что она выполнена как 3D модель в компьютерной программе). Особая ритмика, диалог перекрытий и пересечений свойственны обоим произведениям.



Ли Шэн. Коллаж. Современная работа

插图 219. 李胜 . 拼贴画 . 当代作品



Владимир Татлин. Контрельеф. 1916

插图 220. 弗拉基米尔-塔特林 . 浮雕 . 1916

Пример 16. Создается ощущение клина, вторгающегося в пространство, внедряющегося в иную среду. Лисицкий сталкивает белое и красное, Чэнь Юнц — изображение китайского иероглифа и латинской буквы W. Отметим, что иероглиф демонстрирует конструктивистскую архитектонику, а символом запада становится антиква Бодони . Перевернутая на 90°, она работает как пара клиньев, но в ней отсутствует агрессия, создается ощущение некоего «знака внимания», акцента , указывающего на чистую и лаконичную форму иероглифа, обозначающего «восток».

示例 16. 有一种进入空间的感觉。利西茨基将白色和红色、陈幼坚将汉字的形象和拉丁字母 W 进行了碰撞。请注意，象形文字展示的是构成主义的建筑学，西方的符号是 Bodoni Antiqua。它倒转 90°，就像一对楔子，但缺乏攻击性，给人一种“关注符号”的感觉，一种指向 “东方 ”象形文字简洁形式的表现。



Чэнь Юнц (Юцзян). Плакат для выставки East meets West. 2002

插图 221. 陈幼坚. 中西合作展海报. 2002



Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. Плакат. 1920

插图 222. 李西茨基. 用红色楔子打败白色. 海报 . 1920

Пример 17. Шрифт как образ текста, типографика как визуальная поэзия: русские и итальянские футуристы ввели практику записи текстов

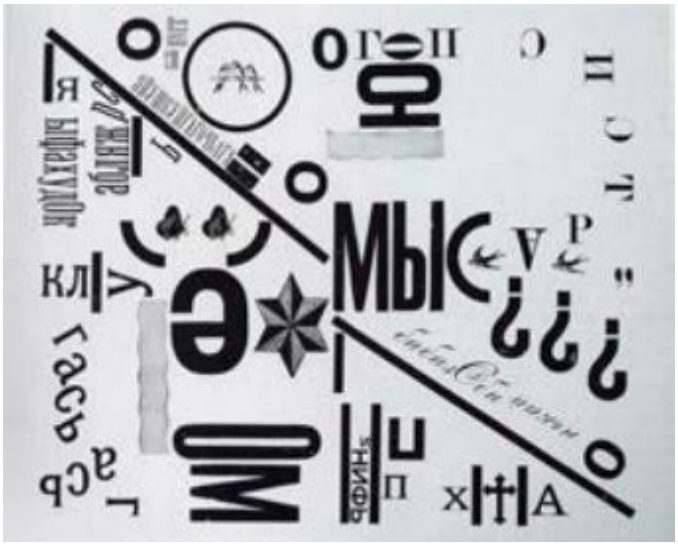
посредством не только букв, но и цвета , фактуры , почерка . Типографика и каллиграфия стали инструментами, способными ввести в текст

дополнительные инф ормационные слои . Эти идеи впоследствии подхватил интернациональный стиль и оказалось, что и иероглифическое письмо

способно работать в этом контексте, будучи при этом еще и «картинкой» в отличие от абстрактных букв латиницы и кириллицы.

示例 17. 字体是文字的图像，排版是视觉的诗歌：俄罗斯和意大利的未来主义者引入了通过字母、色彩、质感和手写体来书写文字的做法。不仅通过字母，还通过色彩、纹理和手写体。排版和书法成为能够在文字使用的工具。这些想法后来被国际社会所接受。而象形文字也能在这种情况下发挥作用。象形文字与拉丁文和西里尔文的抽象字母不同，它也是一幅 “图画”。





Чжан Цзихуа. Типографика. Современная работа

插画 223. 陈绍华 . 字体设计 . 当代作品

Илья Зданевич. Фрагмент из драмы «асЁл напракАт». 1919

插图 224. 伊利亚·兹达涅维奇 . 戏剧 “asyol prakat ”片段 .

Пример 18. «360° design» — китайский журнал о дизайне, выходит два раза в месяц, носит интернациональный формат, рассказывает о ведущих дизайн - проектах во всем мире. Обложки состоят из трех страниц – это пропорционально уменьшающиеся прямоугольники, первым служит сам журнал, его физические рамки. Их углы выстраивают диагональ, подчеркивают геометрию композиционной схемы. На подобной же геометрии (круг и треугольник-рупор) выстроена композиция плаката А.Родченко.

示例 18. “360° 设计”是一本中国设计杂志，每月出版两期，采用国际形式，介绍世界各地的领先设计项目。封面由三页组成--它们是按比例缩小的矩形，第一个是杂志本身。即杂志的实体框架。它们的四角形成一条对角线，强调了构图方案的几何形状。罗德琴科（A. Rodchenko）的海报构图也是基于同样的几何图形（圆形和三角角）。



Ван Шоцян. Обложка журнала «360° design».Современная работа

插图 225. 陈绍华 .《 360° 设计》杂志封面 . 当代作品.



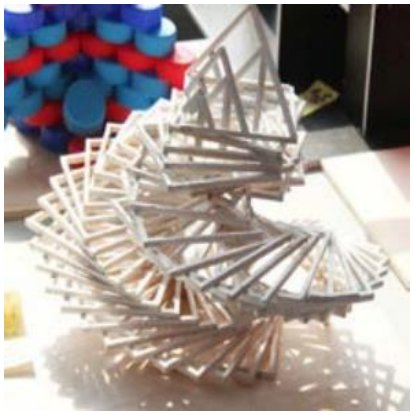
Александр Родченко. Плакат «Книги». 1924

插图 226.亚历山大-罗德琴科 . 海报 “书籍” . 1924

Пример 19. Оба объекта строятся по принципу комбинаторики, одна и та же форма дублируется многократно. Исследуется возможность соединения однотипных форм в пространственную конструкцию, исследуются вариации их стыковки, построения объема. А.Родченко впервые стал

экспериментировать с подобными формами в 1918, изучая методы создания пространственных конструкций из однотипных элементов. Эти опыты стали основой формообразования и дизайн-проектирования.

示例 19. 这两个对象都是根据组合学原理构造的，相同的形式被重复了构成很多次。在空间结构中研究了组合相似形式的可能性、它们的交界处的变化是体积的构造。罗德琴科于 1919 年首次开始尝试使用此类形式，研究用相似元素创造空间构造的方法。这些实验成为形式设计的基础。



Ван Ли Син. Скульптура. Современная работа

插图 228. 王力行 . 构成 . 当代作品



Александр Родченко. Пространственная конструкция. 1920-1921

插图 229. 亚历山大 • 罗德琴科 . 空间结构 . 1920-1921