

Шаломова А.В.

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНЫХ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ НА ТВОРЧЕСТВО ЯПОНСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА ИККО ТАНАКИ

УДК: 766

ББК: 85.158

Аннотация

В статье рассматриваются основные проявления процессов проникновения западной культуры в творческих работах японского дизайнера Икко Танаки. На конкретных примерах прослеживается влияния стилевых направлений в дизайне и искусстве, таких как неопластицизм, супрематизм и швейцарский стиль в типографике. После этого обозначается связь его работ с традиционной графикой Японии. Помимо этого влияние работ Икко Танаки на современное поколение дизайнеров, чем доказывается значимость творчества и оставленного им наследия графического дизайна.

Ключевые слова

графический дизайн, неопластицизм, супрематизм, швейцарский стиль, интернациональный стиль, Икко Танака (японский графический дизайнер)

Японская культура стала для западного человека одним из главных открытий XX столетия. Литература, живопись, графика, кинематограф и даже ни на что не похожий японский театр вызывают стойкий интерес уже нескольких поколений европейцев. Между тем прикладные отрасли, в частности дизайн и реклама, оставаясь вне мирового культурного контекста, лишь в последние десятилетия стали привлекать к себе внимание мировой общественности.

Тема японского графического дизайна интересна, уникальна и вместе с тем малоизучена. Существует масса переведенных биографических статей, однако материала, анализирующего его творчество, крайне мало. Этим обусловлена актуальность данного научного исследования.

В творчестве Икко Танаки прослеживается проблема взаимодействия Запада и Востока, как нигде лучше виден положительный опыт взаимопроникновения культур и возможность их сотрудничества с целью обогащения и развития культурного слоя.

Цель данного исследования: изучить и проанализировать творческие поиски и графические приемы Икко Танаки, проследить, каким образом может решаться проблема Восток–Запад для дальнейшего выведения методики создания объектов графического дизайна на основе взаимопроникновения культур.

Работы Икко Танаки рождены японской традицией, в то же время они органично вписываются в интернациональную культуру и производят впечатление, что созданы западным дизайнером, который просто использовал японскую стилистику, присущие ей графику и цветовые сочетания. На протяжении полувека он создавал плакаты, проектировал логотипы и фирменные стили, оформлял книги и выставки, занимался каллиграфией. Работы мастера получили широкую известность в Японии и за рубежом, были неоднократно награждены премиями международных плакатных и дизайнерских конкурсов. С уверенностью можно сказать, что его творчество и подход к работе вдохновили многих современных дизайнеров и у мастера множество последователей. Японский графический плакат повлиял на становление западного и отечественного дизайна в XX веке. В данной статье мы рассмотрим процесс взаимопроникновения культур в творчестве Икко Танаки, проследим связь его работ с традиционной графикой Японии, а также изучим наследие великого дизайнера и его влияние на отечественный графический дизайн.

Вследствие того, что в мире начали интенсивно расширяться межкультурные контакты и развиваться международные профессиональные отношения, возникло влияние разных стилей (у которых есть яркие представители) на творческие процессы в японском дизайне. Рассмотрим это влияние в работах Икко Танаки (01.01.1930 – 10.01.2002) [18].

На протяжении всего творческого пути дизайнера наблюдается влияние нескольких

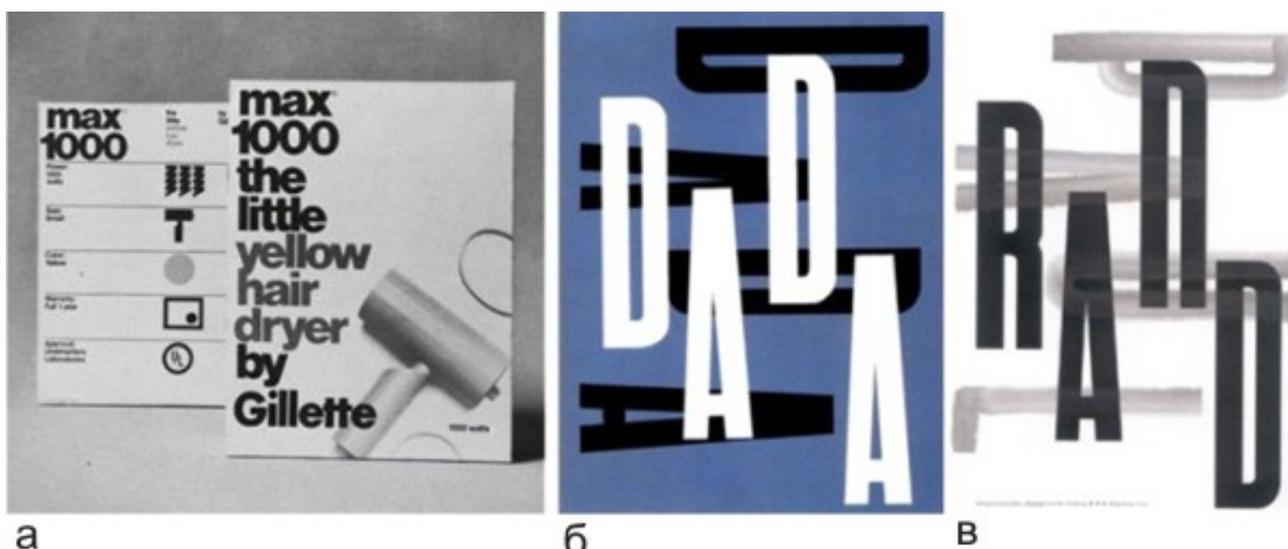


Рис. 1: а – Обложка журнала, модульные сетки швейцарского стиля в типографике. Источник: <http://iamcolmf.files.wordpress.com/2013/04/swiss-graphic-design-144.jpg> ;
 б – Поль Рэнд. Обложка книги Роберта Мосервелса «Художники Дада и Поэты» (1951). Источник: [7] ;
 в – Икко Танака. Плакат для Поля Рэнда. Источник: <http://www.sxqzy.com/jpk/ztsj/UploadFile/file/20131215/20131215215478527852.pdf>

стилей, а именно:

- швейцарский интернациональный стиль,
- супрематизм,
- неопластицизм.

Взгляд японского графического дизайнера на шрифтовую композицию сквозь призму швейцарского интернационального стиля типографики

Господство швейцарского стиля типографики существовало повсеместно в 1950-х гг.: плакат из Японии был похож на рекламу из Америки. Верстка буклетов и брошюр проектировалась таким образом, будто была согласована с единым для всех художественным редактором. «Ограниченная палитра элементов международного стиля подпитывалась верой в то, что культурные и исторические различия государств и народов можно превосходно описать универсальным языком геометрических сеток, систематической типографики, пигтограмм и ”объективных“ фотографий» [3, с. 39]. Работы Икко Танаки, в особенности шрифтовые, испытали на себе очевидное влияние швейцарского интернационального стиля, основанного в 1927 году художниками-графиками Я. Чихольдом и Й. Мюллер-Брокманном. Выполняя плакат для П. Рэнда (рис. 1в), японский дизайнер использовал точно такую же композицию и шрифты, как в обложке для книги Роберта Мосервелса «Художники Дада и Поэты», выполненной Полем Рэндом (рис. 1б) в 1951 г. [8, с. 63]. В этом нарочитом жесте читается ирония и в то же время восхищение одного дизайнера творчеством другого дизайнера.

Икко Танака использовал характерный для швейцарского стиля шрифт без засечек, который он выбирает и для множества других своих работ. Здесь можно увидеть все характерные черты стиля: функциональность, определенная рекламным назначением плаката; простота как в композиции, так и в цвете (при этом видна воздушно-пространственная перспектива за счет использования серого цвета), лаконичность и точность, присутствует свободное пространство в фоне (никаких фактур, фотографий и графики); компоновка асимметрична и создает движение, что при этом не мешает читаемости шрифта. Выбор шрифтовой композиции создает настроение всего плаката, активно привлекает к себе внимание за счет контраста, облегчает восприятие и считывание образа, что также является особенностями швейцарской школы.

При сопоставлении плаката Икко Танаки с главной страницей журнала (рис. 1а) обнаруживается сходство в выборе шрифтовой композиции, ахроматической гаммы, шрифтов

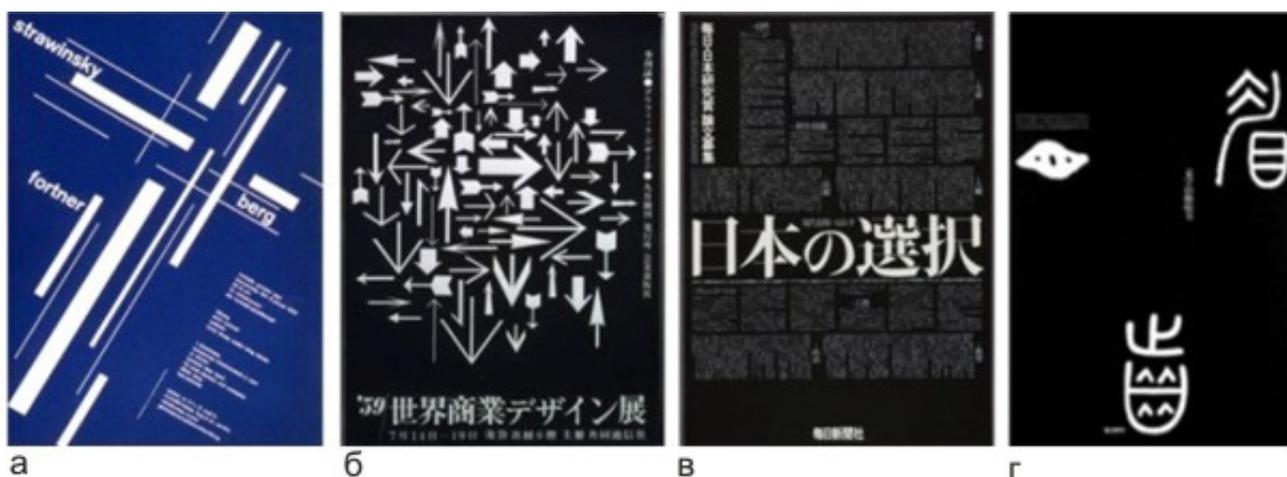


Рис. 2: а – Й. Мюллер-Брокманн. Постер, 1954 г. Источник: <http://whyarmadillo.com.ua/ru/articless/?id=2141> ; б, в, г – И. Танака. Плакаты, выполненные в швейцарском интернациональном стиле. Источники: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ikko_Tanaka_5.jpg , http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5800&page_number=6&template_id=1&sort_order=1, <http://gramatologia.blogspot.ru/2010/12/ikko-tanaka.html>

без засечек, организации пространства и общей лаконичности композиции.

Помимо этого, черты швейцарского стиля сквозной нитью проходят практически во всех работах Танаки (рис. 2). Используя асимметричную композицию, модульную сетку [7, с. 41], специфическую компоновку цветных огромных рубленых иероглифов в плакатах (пусть даже не гелветики, столь характерной для этого стиля), оставляя свободное пространство вокруг фигур, которое и наполняет их смыслом и значимостью, Икко Танака достигает в своих плакатах гармоничного и лаконичного построения композиции.

Влияние интернационального стиля самобытно отражается в плакатах Икко Танаки, в них можно выделить уникальные особенности и в то же время противоречия, вызванные нарушением законов этого стиля. Визуальное оформление плакатов, объединенных одним стилем, построено на основе геометрии и абстракции. По словам Пигулевского В.О., «швейцарская культура ассоциируется с рационализмом и логикой, прекрасно переданными геометрической абстракцией» [8, с. 39]. Наблюдается четкая структура, использование модульной сетки, асимметрии в композиционных решениях, а также отказ от цвета, который сопровождается лаконичностью, простотой и акцентом на использовании черно-белого контраста (рис. 2 б, в, г). Противоречие заключается в том, что Икко Танака нарушил основной принцип эстетики швейцарского стиля, а именно – отказ от национальных культурных черт и различных видов декора в пользу прямых линий и других геометрических форм (рис. 2 г). Негласный девиз-парадокс «Чем меньше, тем больше» (The less is more) основателей стиля как нельзя лучше проявляется в плакатах Танаки, чему способствует именно японская особенность письменности – лаконичный знак (иероглиф) вмещает емкие понятия. Поэтому трудно сказать однозначно, где японский дизайнер следовал законам стиля, а где обходил их для достижения желаемого результата. Однако из изложенных особенностей интерпретации дизайнером тезисов стиля можно выявить уникальность мышления и графической подачи в работах японского дизайнера.

Поиск новых приемов в графическом дизайне с помощью супрематических композиций

На пути к созданию прославивших его плакатов Икко Танака выполняет несколько заказов в стиле супрематизма, основанного К.С. Малевичем направления в авангардистском искусстве. И без того свойственный его творчеству абстракционизм раскрывается здесь в новом виде, благодаря стилевым особенностям этого направления.

Сравнивая плакат Икко Танаки «Абстрактная женщина» (рис. 3 в), выполненный для Баухауза, с работой Казимира Малевича «Супрематизм» (1915–1916) (рис. 3 а), можно выявить несколько принципов проектирования, основанных «на идее гармонии как поиске новой «системы единства»,

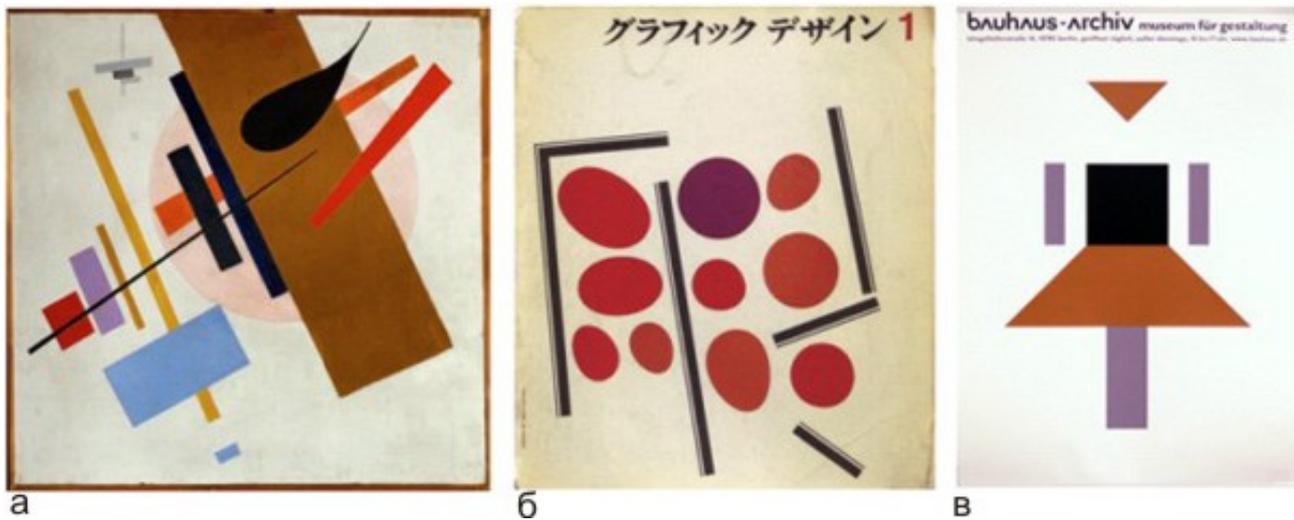


Рис. 3: а – К. Малевич. Супрематизм, 1915–1916. Источник: <http://www.brooklynrail.org/2003/08/artseen/kazimir-malevich-suprematism> ; б – И. Танака. Обложка журнала, 1959. Источник: <http://gurafiku.tumblr.com/post/368232222/japanese-magazine-cover-graphic-design-tanaka> ; в – И. Танака. Абстрактная женщина (постер для Музея Баухауз, архив). Источник: <http://www.nonsofia.com/2011/11/ikko-tanaka-japanese-poster-design.html>

выраженной во всеединстве беспредельности и переданной через экономичные цвета и формы» [10, с. 147]. Комбинации разноцветных плоскостей простейших геометрических сочетаний можно увидеть в построении самой фигуры женщины (в геометрических формах прямой линии, квадрата, прямоугольника, трапеции, треугольника). Однако в плакате отсутствует пронизанная внутренним движением уравновешенная асимметричная супрематическая композиция, которая достигается в работах художников этого направления сочетанием разноцветных и разновеликих геометрических фигур. Вместо них японский дизайнер использует симметричную композицию, твердо и уверенно стоящую в центре листа. Среди других формальных признаков супрематизма в танаковском постере для Баухауза можно увидеть традиционно используемый белый фон, насыщенные ортодоксальные цвета («в супрематизме цвет вездесущ и неизменно светоносен» [5, с. 56]) и использование квадрата как главного знакового элемента (дизайнер отводит ему самое важное место в центре композиции фигуры, возможно, таким образом отдавая дань тому самому черному квадрату Малевича). По словам самого Малевича, «квадрат не подсознательная форма. Это – творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец» [4, с. 31–32]. Очевидно, что расположение квадрата в центре фигуры женщины и практически в центре самого плаката неслучайно.

Работы в стиле супрематизма являются промежуточным этапом в творчестве Икко Танаки. Но прежде чем перейти к следующему стилевому направлению, необходимо подвести некоторые заключения относительно данного этапа. Цель его работ выражается в реализации идеи через простые формы (рис. 1 б), которые лежат в основе всех других форм физического мира. Такие формы «развивают живописные объёмы, не повторяя или не модифицируя привычные формы предметов в природе» [5, 65]. Таким образом, пространство плаката перестало быть геоцентричным, то есть «частным случаем» Вселенной. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, и в то же время соотносённый как равный с универсальной мировой гармонией. Танака использует динамичность фигур (треугольника и трапеции) для передачи движения (рис. 1в), управляя взглядом зрителя, ведя его к главной «не подсознательной форме». По Малевичу, «при передаче движения исчезала цельность вещей, и в этом «разломе» обнажался смысл, ранее скрываемый натуралистическим методом. Этим высшим смыслом (supreme) является достижение «чистого» ощущения, в котором от воздействия мира не остается ничего. Художник достигает «пустыни», в которой присутствует только ощущение самого себя» [2, с. 135–136]. По мнению Е. Н. Петровой, «в супрематизме остались только динамические цветовые ощущения, передаваемые через цветовые прямоугольники. Они могут относиться к земным объектам в той же мере, в какой они могут представлять энергии,

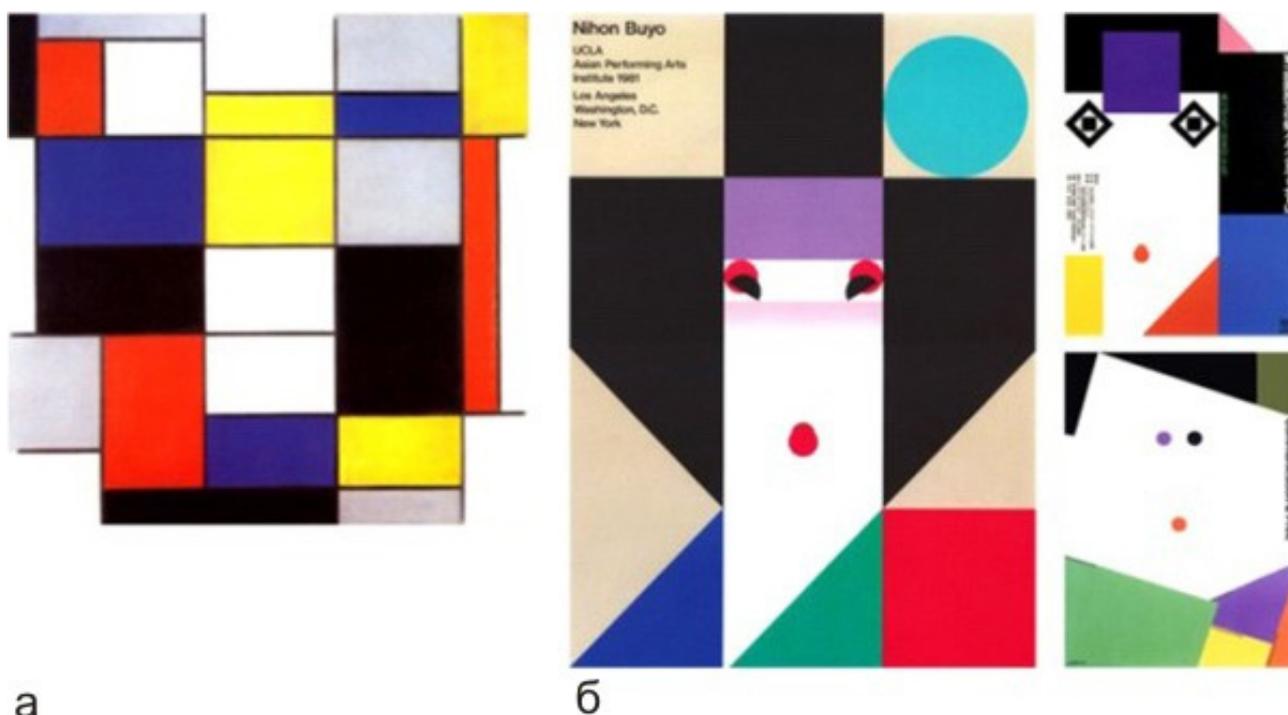


Рис. 4: а – П. Мондриан. Супрематизм А. Источник: <http://kayrosblog.ru/post131392061> ; б – И. Танака. Обложки для журналов (Graphics annual 85/86 – самый популярный дизайнерский журнал того времени и Nihon Buyo, Communication & Print). Источники: [3], <http://a-g-i.org/member-work/work/465> , <http://lehipopotame.blogspot.ru/2009/02/ikko-tanaka.html>

приносимые космосом, но в то же время они являют собой достижение художника в его стремлении изобразить свои ощущения как таковые» [7, с. 60]. Разбивая пространство на плоскости, дизайнер подходит к следующему поисковому этапу, в рамках которого находит идею стилизации национальных традиций с помощью принципов построения неопластицистических композиций.

Организация композиции японского плаката по законам неопластицизма

Начиная с 1981 года японский дизайнер начинает серию работ, благодаря которым он прославился и которые являются яркими представителями танаковского стиля, его визитной карточкой. Прежде чем выявить японские принципы организации предметно-пространственной среды в работах И. Танаки, необходимо отметить, что именно повлияло на создание уникальных образов такими приемами. Речь идет о влиянии неопластицизма.

Термин «неопластицизм» ввел Пит Мондриан, назвав так свою живопись, «представляющую собой пересекающиеся под прямыми углами цветные плоскости и линии. В такой живописи Мондриан видел «искусство ближайшего будущего», где будут равноправно существовать «две ипостаси – Общее и Частное», и можно передать гармонию объективного (внешнего) и субъективного (внутреннего), духовного и материального, содержания (идеи) и формы (изображения)» [10, с. 140]. Мондриан считал, что именно «плоское геометрическое пятно "чистого" (несмешанного) цвета не подчиняется модуляциям форм, оно существует само по себе и потому может служить адекватным выражением двух основных принципов неопластицизма: абсолютного подчинения пространственных искусств только законам "прямой линии" и "прямоугольной формы". Цвет в живописи должен быть "гладким" и замкнут в прямоугольных плоскостях» [10, с. 141].

На примере работы Пита Мондриана «Супрематизм А» (рис. 4 а) можно увидеть связь с плакатами Икко Танаки (рис. 4 б). Наиболее характерные черты: использование геометрических фигур с минимальным количеством деталей, локальных пятен (заливка формы одним цветом), чистых цветов, асимметричной композиции, абстракции как способа разъяснения идеи, стилизации фигур (гейш), расположение предметов по заданной художником сетке. Для работ Пита Мондриана

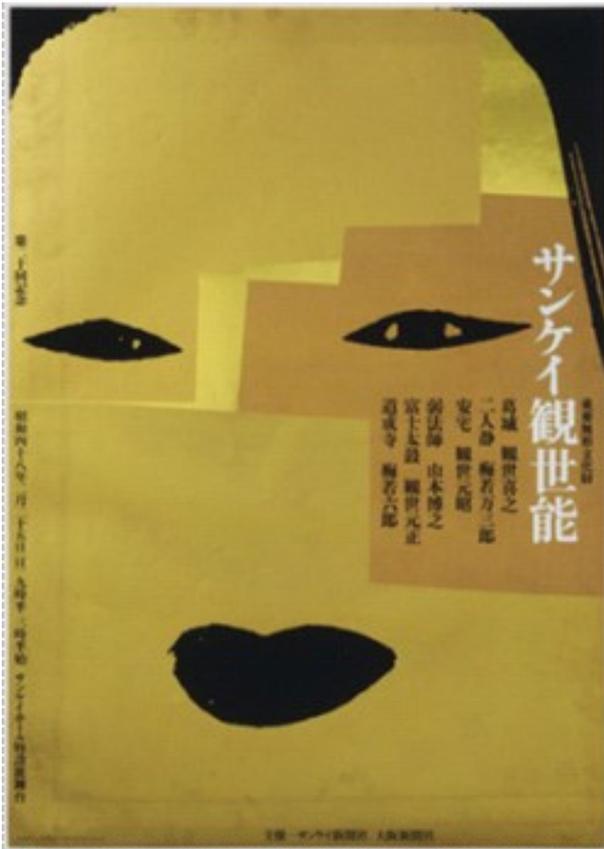


Рис. 5а. Икко Танака. Афиша Kanze Noh Play. 1973. Источник: <http://designum.com.ua/rerons/икко-танака>



Рис. 5б. Утамаро Китагава. Три знаменитые красавицы. 1793. Источник: http://ru.wikipedia.org/wiki/Китагава_Утамаро

характерны черные контуры и «цветные решетки», он брал «кубистские линейные элементы, которые ранее он нередко собирал в виде сетки на белой поверхности, но теперь он впервые соединил их в правильные квадраты» [1, с. 50]. Икко Танака последовал этому принципу, создав свои сетки и спроецировав классические гравюрные изображения гейш на них. Он не стал вводить черный контур, но стилизовал женский образ до самых примитивных форм, что придало его работам авангардистский характер. «Рисунок, состоящий из линий, всегда четко продуман, тогда как цвет более эмоциональный и спонтанный» [1, с. 54]. Композиция продумана до мельчайших деталей, может быть, даже математически вымерены площади фигур и количество элементов в работе.

Попытка передать через абстракцию образ «всеобщей красоты» обусловлена желанием по-новому сосредоточить внимание и эмоции зрителя на ощущении прекрасного, постараться созерцать форму иначе, переключить внимание с дословного цитирования реальности на воображение абстрактного. Это не только упрощение форм и проецирование их на схему, это способ видения мира, воспроизведение его красоты и совершенства с помощью нового подхода, абстрактного мышления и смелого применения художественных навыков в проектировании.

Рассмотрев влияние разных стилей в дизайне и искусстве на творчество Икко Танаки, необходимо отметить, что дизайнер никогда не терял связи с собственной культурой. Его воспитание и образование заложили фундамент уважения и преклонения перед традициями Японии [19].

Графический дизайн Икко Танаки – естественное продолжение японской графической культуры

В цветовых поисках работ Икко Танаки прослеживается влияние традиций, заложенных японской гравюрой укиё-э. «Тематика гравюры, а также цветовые и композиционные

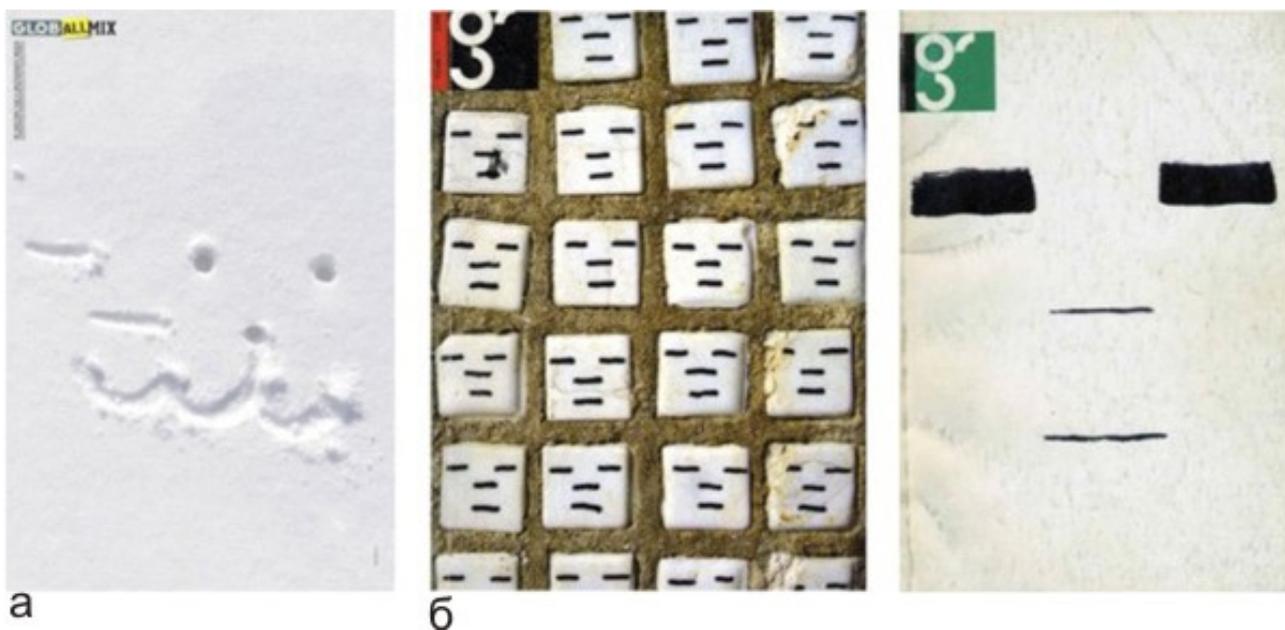


Рис. 6: а – В. Чайка. Плакат для выставки «30 posters to environment and Development». Рио-де-Жанейро, 1992. Источник: http://www.graphicart-news.com/green-economy-and-poverty-eradication-poster-design/#.Uz0ddPI_t8E; б – В. Чайка. Обложки журналов «Greatis», 1992. Источник: Проектор. Субъективное освещение вопросов дизайна. – 2010. – № 2 (11). – 7 июня

особенности оказали влияние на японский графический дизайн второй половины XX века. Традиционные темы гравюры укиё-э – сцены театральной жизни, образы женщин, эротические сцены, военная тематика, ландшафты, цветы и птицы. Художественные особенности – изысканность и разнообразие цветовых сочетаний, композиционная целостность. Изображения условны и декоративны, представлены в единой плоскости. Те же черты – декоративность, условность, изысканный колорит присутствуют в работах японских дизайнеров XX века» [17]. Действительно, Икко Танака на протяжении всего своего творческого пути обращался к теме японского театра Kanze Noh, выполнял множество плакатов и брошюр, в которых явно можно проследить схожесть в композиционных и цветовых приемах.

Сопоставляя работы Утамаро и Танаки (рис. 5 а, б), можно увидеть эту взаимосвязь. «Говоря о художественном стиле и графических приемах Утамаро, нужно подчеркнуть их простоту, сдержанность и силу. Фон в его работах зачастую отсутствует или для него использованы самые простые краски» [6, 167]. То же самое можно сказать о работах Икко Танаки. Работы двух графических мастеров разного времени объединяют использование фактуры бумаги в качестве самостоятельного фона, контура и активных чёрных пятен в рисовании главных персонажей, написание и композиционное расположение иероглифов.

Утамаро зачастую сильно масштабировал лицо гейши, Танака же довел этот прием до максимума, оставив только небольшие участки линии роста волос возле лица. Фактуры бумаги стали для Танаки не только фоном, но и абстрактными лаконичными пятнами разного оттенка желтого и коричневого. Пятна создают композицию внутри лица, отсылая к «цветным решёткам» Мондриана. На переднем плане ручная изящная обводка глаз и губ, а внутри жесткие формы геометрических фигур супрематизма – вот он новый взгляд Икко Танаки на традиционное искусство.

Наследие Икко Танаки, его последователи и влияние на современный дизайн

Творчество мастера трудно переоценить, он внес вклад в мировой графический дизайн и молодые специалисты не могут обойти стороной его работы. На них учатся, ими вдохновляются, их цитируют, ими восхищаются. В отечественном дизайне впервые влияние его творчества можно проследить в «черточках» графических работ Владимира Чайки. На различных фактурах стен, металлических поверхностях, крышках люков и других городских объектах появились



Рис. 7: а – И. Танака. Логотип для «Ginza Graphic Gallery». Источник: <http://www.tokyoartbeat.com/event/2014/D1A7.en>; б – В. Чайка. Логотип для журнала «Greatis». Источник: Проектор. Субъективное освещение вопросов дизайна. – 2010. – № 2 (11). – 7 июня, №2 (11)

образы с плакатов Танаки.

В июне 1992 года в Москве появляется первый в России журнал по графическому дизайну Greatis (рис. 6 а, б): «весь в белом» (обложка первого номера действительно была ослепительно белой, с чайкиными черточками), совершенно нездешний, на мировом уровне» [11]. Чайка визуально обыграл название журнала, оставив заметной только латинскую букву «джи» (рис. 7 б), образованную из двух кружочков. «Так можно поступить только с обложкой профессионального дизайнерского журнала, и Чайка в полной мере воспользовался шансом. Международное сообщество это оценило – логотип журнала завоевал на очередной биеннале в Брно бронзовую медаль» [11]. Сопоставляя логотип журнала и логотип для Галереи графики в Гинзе (ggg) японского дизайнера (рис. 7 а, б), легко можно увидеть не просто связь, а прямое цитирование композиционных средств, цветового решения и методов формообразования в построении логотипа.

Дизайнерским сообществом ни на что не похожий почерк Владимира Чайки воспринялся неоднозначно: «странный, рукодельный, авторский дизайн, черно-белые почеркушки, передающие ту или иную прихоть визуальной фантазии»; [9, с. 101]. Это «самостоятельные произведения, визуальные этюды, упражнения профессионала», помогающие ему самоопределиться, найти новые композиционные формы и носители визуальной культуры. В них Чайка находит тенденцию развития графического дизайна (нацеленность на личность, передача эмоций человека с помощью упрощенных линий – не что иное, как предопределение появления графических «смайликов»). Однако В.И. Серов полагает, что «раскрепощение авторского начала, ориентация на этическую мотивировку творчества, стремление к свободе и независимости, актуализация при этом абсурдистских мотивов – все это черты современного альтернативного дизайна и постмодернистской культуры. Но это постмодернизм, или постсоцреализм, пропущенный через себя, – когда кажется, что это только твое, глубоко личное, а оказывается – символом времени, которым ты болеешь» [9, с. 101]. Развитие танаковского стиля легко можно проследить в работах над обложками журнала «Грэйтис» 1992 года (рис. 6 б) и журнала «[Как]» 2006 года (рис. 8 в), сравнивая их с плакатом японского мастера (рис. 8 а), а также с работами на международных коллективных (рис. 6 а) и персональных выставках.

Помимо вышеперечисленных работ Владимир Чайка сделал обложку для журнала «Проектор» в 2010 году (рис. 8 б), в которой снова прослеживается взаимосвязь с творчеством японского дизайнера. Лаконичная и символичная композиция, говорящая о том, что «журнал

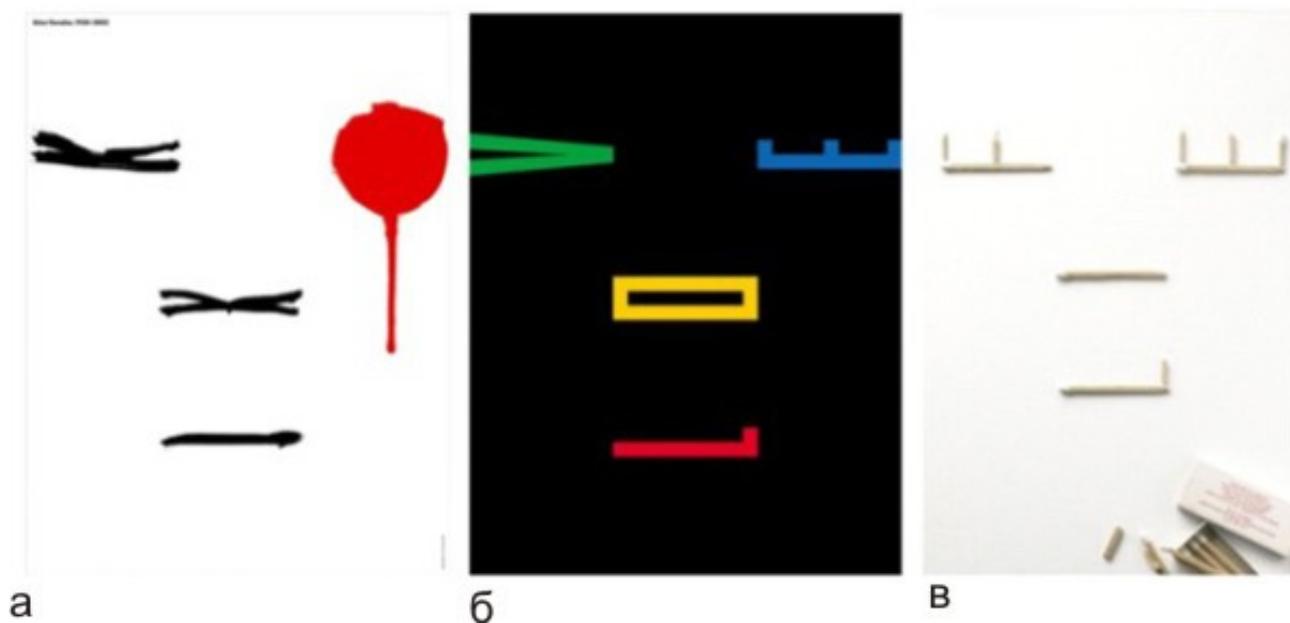


Рис. 8: а – И. Танака. Плакат. Источник: <http://www.sxqzy.com/jpk/ztsj/UploadFile/file/20131215/20131215215478527852.pdf>; б – В. Чайка. Обложка журнала «Проектор». Источник: Проектор. Субъективное освещение вопросов дизайна. – 2010. – № 2 (11). – 7 июня №2 (11); в – В. Чайка. Журнал «[Как]». – 2006. – №1 (37). Источник: <http://kak.ru/eng/magazine/?number=37&article=26>

не о дизайне, а о любви» [10]. Любовь к дизайну, любовь к делу своей жизни вдохновляет на новые работы и развивает концепции великих мастеров, начатые десятилетия назад.

Заключение

На собственном примере Икко Танака показал, как можно вдохновляться работами западных дизайнеров и художников, как использовать их приемы для своих целей проектирования, оставив тем самым огромное наследие в виде комбинаторных способов формообразования в плакате.

С другой стороны, его последователи, обретя смелость и пройдя путем мастера, таким же образом сочетают в своих работах авторский почерк, прямое и частичное цитирование других работ и удивительную способность отражать веяние времени постоянно развивающегося графического дизайна.

Без преувеличения можно сказать, что процесс взаимопроникновения обогащает культуры, вселяет новую жизнь в различные подходы к творчеству, помогает саморазвитию и самоидентификации современных дизайнеров. Конечно, в истории существует масса примеров, когда влияние одной культуры на другую негативно отражалось на дальнейшем развитии искусства, дизайна и т.д. вследствие поглощения или пагубного воздействия. Однако на данном примере мы видим взаимное обогащение культур, благотворное влияние западных направлений искусства и дизайна на творчество японского дизайнера, благодаря которому он стал всемирно известен, внес огромный вклад в мировой графический дизайн и способствовал образованию нового поколения дизайнеров XX–XXI веков.

Библиография

1. Дейхер, С. Пит Мондриан, 1872–1944. Конструкции в пространстве. – М.: Арт-родник; Кельн: TASHEN, 2007. – 96 с.: ил.
2. Калиничева, М.М. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления: монография / М.М. Калиничева, Е.В. Жердев, А.И. Новиков. – М.: ВНИИТЭ; Оренбург: ОГУ, 2009. – 368 с.: ил.

3. Лаптев, В.В. Типографика: порядок и хаос / В.В. Лаптев. – М.: Аватар, 2008. – 216 с.: ил.
4. Малевич, К. Черный квадрат / К. Малевич. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – 288 с.
5. Нере, Ж. Каземир Малевич и супрематизм, 1878–1935 / Ж. Нере. – М.: Арт-родник; Кельн: TASHEN, 2003. – 96 с.: ил.
6. Нойер, Р., Либертсон, Г., Сусугу, Ё. Японские гравюры: Образы изменчивого мира / Р. Нойер, Р., Г. Либертсон, Ё. Сусугу; пер. с итал. Н.М. Сухановой. – М.: АСТ: Астель, 2004. – 360 с.: ил.
7. Петрова Е.Н. Каземир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. М.: Советский художник, 1990. – 240 с.: ил.
8. Пигулевский, В.О. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне / В.О. Пигулевский. – М.: Гуманитарный Центр, 2011. – 404 с.
9. Серов, С.И. Стиль в графическом дизайне. 60–80-е годы / С.И. Серов. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – 117 с.
10. Сурина, М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. / М.О. Сурина – М.; Ростов н/Д: МарТ, 2005. – 152 с.
11. Субъективное освещение вопросов дизайна // Проектор. – 2010. – № 2 (11). – 7 июня.
12. Ikko Tanaka [Электронный ресурс] // Википедия: электронная энциклопедия. – URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Ikko_Tanaka
13. Ikko Tanaka [Электронный ресурс] // TokioTDK – URL: http://www.tdctokyo.org/awards/award95/95membergold_e.html
14. Чайка, В. Три самурая японского графического дизайнера : лекция. Ч.2 : Дизайнер Икко Танака» в ВАШГД [Электронный ресурс] – URL: <http://video.yandex.ru/search.xml?text=ikko%20tanaka&where=all&id=29680682-00>
15. Ikko Tanaka, 71, Japanese Graphic Designer [Электронный ресурс] // The New York Times. – 2002. – № 1. – URL: <http://www.nytimes.com/2002/01/24/arts/ikko-tanaka-71-japanese-graphic-designer.html> –
16. Kashiwagi, H. Ikko Tanaka [Электронный ресурс] / Hiroshi Kashiwagi // MoMA. – URL: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5800
17. Особенности творчества японского дизайнера Икко Танака [Электронный ресурс] // Дни науки. – URL: http://dninauki.ucoz.ru/publ/katalog_statey/osobennosti_tvorchestva_japonskogo_dizajnera_ikko_tanaka_1930_2002_gg/1-1-0-79
18. Шаломова, А. Биографические данные об Икко Танаке [Электронный ресурс] / А. Шаломова. – URL: <http://jeansun.livejournal.com/18308.html>
19. Шаломова, А. Японские эстетические принципы [Электронный ресурс] / А. Шаломова. – URL: <http://jeansun.livejournal.com/17279.html>

Шаломова Анна Владимировна

аспирант,

Уральская государственная архитектурно-художественная академия,

Екатеринбург, Россия, e-mail: annashalom@ya.ru

Статья поступила в редакцию 11.04.2014

Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2014_2/19

© Шаломова А.В. 2014

© УралГАХА 2014

Shalomova Anna V.

THE INFLUENCE OF WESTERN STYLE TRENDS ON THE WORK OF THE JAPANESE GRAPHIC DESIGNER IKKO TANAKA

Abstract

The article considers the effects that the penetration of western culture had on the creative works of the Japanese designer Ikko Tanaka. The author uses concrete examples to demonstrate the influence of such stylistic movements in design as neoplasticism, suprematism and Swiss Style in typography. The influence of Ikko Tanaka's creative works on the contemporary generation of designers is highlighted, proving the importance of the creativity and graphic design heritage that he has left.

Key words

graphic design, neoplasticism, suprematism, Swiss style, international style, Ikko Tanaka (Japanese graphic designer)

References

1. Deicher, S. (2007) Piet Mondrian, 1872—1944: Structures in Space. Moscow: Art-Rodnik; Köln: Taschen (in Russian)
2. Kalinicheva, M.M., Zherdev, Ye.V., Novikov, A.I. (2009) VNIITE, the Scientific School of Ergodesign: Preconditions, Sources, Evolutionary Tendencies. Moscow: VNIITE; Orenburg: IPK GOU OGU. (in Russian)
3. Laptev, V.V. (2008) Typography: Order and Chaos. Moscow: Avatar (in Russian)
4. Malevich, K. (2013) Black Square. Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus. (in Russian)
5. Néret, G. (2003) Kazimir Malevich and Suprematism, 1878–1935. Moscow: Art-Rodnik; Köln: Taschen. (in Russian)
6. Neuer, R., Libertson, H., Yashida, S. (2004) Japanese prints: The images of the floating world. Moscow: AST Press, Astel Press. (in Russian)
7. Petrova, E.N. (1990) Kazimir Malevich. Artist and Theoretician. Moscow: Sovestky Khudozhnik. (in Russian)
8. Pigulevesky, V.O. (2011) Visual Communications in Advertising and Design. Moscow: Humanitarian Centre. (in Russian)
9. Serov, S.I. (1991) Style in Graphic Design. 60s–80s. Moscow: VNIITE. (in Russian)
10. Surina, M.O. (2005) Colour and Symbol in Art, Design and Architecture. 2nd ed. Moscow: MarT; Rostov-on-Don: MarT. (in Russian)
11. Subjective Reporting of Design Issues. (2010) Projector Magazine, No. 2 (11), 7 June. (in Russian)
12. Ikko Tanaka [Online]. Wikipedia: Electronic encyclopedia. Available from: http://en.wikipedia.org/wiki/Ikko_Tanaka
13. Ikko Tanaka [Online] TokioTDK Available from: http://www.tdctokyo.org/awards/award95/95membergold_e.html
14. Три самурая японского графического дизайна : лекция В. Чайки. Ч.2 : Дизайнер Икко Танака» в ВАШГД [Online] Available from: <http://video.yandex.ru/search.xml?text=ikko%20tanaka&where=all&id=296806...> (in Russian)
15. The Three Samurais of Japanese Graphic Design: V.Chaika's lecture. Part 2: Designer Ikko Tanaka. Delivered at Higher Academic School of Graphic Design [Online] Available from: <http://video.yandex.ru/search.xml?text=ikko%20tanaka&where=all&id=296806...> (in Russian)
16. Ikko Tanaka, 71, Japanese Graphic Designer [Online]. The New York Times. Available from: <http://www.nytimes.com/2002/01/24/arts/ikko-tanaka-71-japanese-graphic-designer.html>
17. Ikko Tanaka Hiroshi Kashiwagi [Online]. MoMA. Available from: <http://www.moma>.

org/collection/artist.php?artist_id=5800

18. The Distinguishing Features of the Creativity of the Japanese Designer Ikko Tanaka [Online]. Days of Science. Available from: http://dninauki.ucoz.ru/publ/katalog_statey/osobennosti_tvorchestva_japo...anaka_1930_2002_gg/1-1-0-79 (in Russian)

19. Shalomova A.V. Japanese aesthetic principles [Online]. Available from: <http://jeansun.livejournal.com/17279.html> (in Russian)

Shalomova Anna V.
PhD student,
Ural State Academy of Architecture and Arts,
Ekaterinburg, Russia, e-mail: annashalom@ya.ru

Article submitted: 11.04.14
The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2014_2/19
© Shalomova A.V. 2014
© USAAA 2014