

УДК 76.01
ББК 85.150
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-3-290-297

И БУ

СИСТЕМА МИКРОГРАФИКИ И ВИЗУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА «НОВОЙ ВОЛНЫ»: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПРИНЦИПОВ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА

И Бу,

Санкт-Петербургский государственный университет,
факультет искусств,
аспирант

Университетская наб., д. 7—9,
Санкт-Петербург, 199178, Россия

E-mail: bovey777@gmail.com

Реферат. Статья посвящена исследованию принципов микрографики в художественном пространстве и графическом дизайне XX века. Микрографика, охарактеризованная как художественный феномен, рассматривается в качестве важного элемента изобразительного искусства и графики. Речь идет об изучении микрографических принципов, которые можно

считать важной составляющей изобразительной системы. В то же время микрографические элементы определяют специфику современного дизайна — их можно обнаружить и в рамках визуальной системы «новой волны», и в изобразительной программе графического дизайна. Отмечается, что микрографические принципы являются распространенным явлением в изобразительных системах на протяжении всего XX столетия, определяют облик художественных течений и дизайна. Уделено внимание типографике и визуальной практике «новой волны» — важнейшему направлению графического дизайна второй половины XX в., центральному феномену современного дизайна, чья специфика оказала значительное влияние на развитие графического дизайна в целом. Микрографические приемы имели формообразующее значение для явления «новой волны». Исследуются основные

формы микрографики. Предпринята попытка определения этого художественного приема. Предложена характеристика изобразительных параметров «новой волны». Микрографика рассматривается как форма, востребованная в современном художественном пространстве, и как система, оказавшая заметное влияние на становление и развитие дизайна XX века.

Ключевые слова: микрографика, графический дизайн, новая волна, Вольфганг Вайнгарт, Эйприл Грейман, Никлаус Трокслер, Дэвид Карсон.

Для цитирования: Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного дизайна // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 290–297. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-290-297.

Развитие искусства в XX столетии было связано, скорее, с обобщением форм, с обращением к массиву, а не к частному элементу. Классическое искусствознание соотносило специфику нового искусства с развитием поверхности и плоскости [1, с. 48]. Признавая всю справедливость этого заключения [2], мы, тем не менее, хотим обратить внимание, что элементарная форма, drobный элемент играют в формообразовании современного дизайна важную роль. Культура и искусство часто обращаются к фрагменту, в силу различных причин определяя элемент и часть основой художественного языка: искусство XX в. исходит из приоритета фрагмента [3, с. 29].

Обращаясь к микрографике, мы, прежде всего, хотели бы определить выбранный термин. В рамках данного исследования микрографика рассматривается как художественный прием, связанный с использованием drobных, мелких, иногда микроскопических элементов. Из отдельных частей, как из мозаики, складывается целое. Фрагментарность и миниатюрный характер элементов — а именно эти качества мы рассматриваем как основные — заметны и в искусстве классического авангарда, и в изобразительных стратегиях второй половины XX в. [4, с. 73].

Принцип микрографики — обращение к малым элементам и последовательное стремление использовать эти фрагменты как основу художественных форм — мы обнаруживаем на протяжении всего XX столетия. Изобразительные системы дадаизма, кубизма, сюрреализма, абстрактного экспрессионизма и других направлений [2, с. 180–249] демонстрируют использование частей, деталей, малых элементов как изобразительной и смысловой основы произведений. Микрографический принцип и попытка собрать единое целое из элементов обнаруживают себя в живописи таких художников, как В. Кандинский [5, с. 15–29], П. Филонов [6, с. 21–47], Дж. Поллок [7] и др.

Понимая несколько умозрительный характер нашего наблюдения, мы, тем не менее, хотим обратить внимание на то, что микрографические принципы определяют облик многих художественных течений и отчасти формируют вектор развития современного искусства и дизайна. В ситуации, когда основные формы дизайна принято связывать с интернациональным стилем [4, с. 75] или теми стратегиями, которые были сформированы на его основе, микрографика и направления, связанные с ней, формируют важный альтернативный или дополнительный вектор. Микрографика является одним из важных направлений развития визуальной программы. Попытка определить важнейшие направления дизайна последних десятилетий XX в. заставляет нас обратиться к микрографическим принципам как к важному, но недостаточно изученному материалу.

Начиная разговор о системе современного искусства и дизайна, упомянем основные положения, определяющие специфику этого явления и данного хронологического периода. Художественная система в целом становится более drobной и разветвленной — не всегда творчество того или иного художника возможно отнести к определенному направлению. Это несколько усложняет классификацию культуры, которая еще в середине XX в. была связана с направлениями, течениями и художественными группами. Вторая половина XX и начало XXI в. заставляют говорить, скорее, о вариативности принципов, разнообразии изобразительных стандартов [8, с. 72–78].

Важно, что сегодня в дизайне развиваются и приобретают приоритетное значение направления, зародившиеся еще в первой половине XX столетия. Речь идет не только о поступательном развитии художественных форм (таково, например, развитие плакатной графики от интернационального стиля к постмодернизму и поиск новых форм [9, с. 130–215]), а об обращении к элементам классического авангарда, когда детали, например, дадаистской или экспрессионистической художественной стратегии напрямую используются в искусстве и дизайне. Действительно, большинство творческих доктрин периода после Второй мировой войны и современного искусства и дизайна (например, абстракционизм) уходят своими корнями в 1920–1930-е гг. [10, с. 112].

Необходимо учитывать, что во второй половине XX в. к традиционным формам и способам выражения добавились новые медиа и технологии — цветное кино, телевидение, революционные способы и технологии печати, компьютерные технологии и Интернет. Появились абсолютно новые визуальные художественные формы: инсталляция, перформанс, видео-арт, цифровое искусство. Эти новые с технической точки зрения искусства [1, с. 73], которые во многом определили облик искусства XX в., также широко и последовательно используют принцип микрографики.

Графические концепции и системы тесно связаны с микрографическими принципами. Сегодня мы наблюдаем частое использование приемов дробного изображения в работах многих графических дизайнеров. Эти приемы, берущие свое начало в художественных и визуальных системах первой половины и середины XX в., получают устойчивое развитие в современной графической программе, определяя ее основы: дробность изображения, мозаичность, повторяемость визуальных и текстовых элементов. Можно уверенно говорить о том, что приемы микрографики активно участвуют в формировании основных аспектов актуальной графической системы. Цель работы — проследить примеры использования микрографической программы в творчестве наиболее крупных визуальных

стратегий последних десятилетий XX — начала XXI столетия и известных графических дизайнеров.

Постмодернизм, проявивший себя в графическом дизайне, возник как противоположность и противопоставление модернизму, т. е. всей системе художественных направлений (от кубизма и сюрреализма до абстрактного экспрессионизма и поп-арта), задававшей вектор развития в 1920–1950-е годы. Теоретические основы постмодернизма заложили Ф. Джеймсон (р. 1934) [11] и Ж.-Ф. Лиотар (1924–1998) [12]. Одной из основных концепций постмодернизма стала теория кризиса «метанарративов» — крупномасштабных основополагающих цивилизационных доктрин, таких как исторический прогресс, познаваемость мира наукой или возможность абсолютной свободы. В графическом дизайне постмодернистская система связана с появлением графики «новой волны», которая строила свою программу не только на нарушении системы классического дизайна, но и на использовании дробных элементов, частей, фрагментов.

«Новая волна», представляющая собой важнейшее течение в графическом дизайне второй половины XX в., возникла в конце 1970-х годов. Ее идеологию и графические формы принято соотносить с архитектурным постмодернизмом, который связывают с деятельностью Ч. Дженкса, Х. Холляйна, Ф. Джонсона и Р. Вентури, группы «Мемфис» в предметном дизайне. «Новая волна» подразумевала создание новой формы визуальной культуры и ее нового стандарта. По сути, в ее визуальных принципах была реализована постмодернистская система. Новое течение дало о себе знать в работах графиков В. Вайнгарта [13, р. 29], Э. Грейман [14, р. 18] и Н. Трокслера [15, р. 21].

В. Вайнгарт (р. 1941), графический дизайнер и типограф-самоучка, начинал с профессии наборщика в типографии. Он работал с классическим металлическим наборным шрифтом, который предполагал множество ограничений и четкое следование существующим правилам [13, р. 8]. В то же время наборный шрифт предоставлял возможность работы с мелкими фрагментами — прием, который не часто использовался в классическом швей-

царском плакате [9, с. 115], тяготел к протяженной поверхности и крупному шрифту. Вайнгарт исследовал возможности основных типографических соотношений, межстрочных пробелов, растягивал слова и строки. Его целью было разрушить существующие незыблемые правила и внести в верстку экспрессию. Эксперименты Вайнгарта создали своеобразный «антистиль», который повлиял на визуальные стандарты графического дизайна и получил название «новая волна» или «швейцарская панк-типографика».

К ранним работам Вайнгарта относится серия из 14 обложек для журнала *Typografische Monatsblätter* (разработаны в 1972–1973 гг.), в которой дизайнер реализовал свои новые графические принципы. Микрографика Вайнгарта связана с текстом и шрифтом, строгие по определению и по отдельности элементы предстают в ней вариантом нестандартного целого, собранного из стандартных частей. Это в какой-то мере деконструкция, шрифтовой коллаж. Этот же принцип коллажа, но составленного уже не только из шрифтов, но и из других графических элементов, Вайнгарт продолжал активно применять и позднее, когда ему стали заказывать многочисленные плакаты для выставок, концертов и фестивалей.

С 1968 по 2005 г. В. Вайнгарт преподавал графический дизайн в Школе дизайна в Базеле. Он создал сильную школу учеников и многочисленных последователей в Западной Европе и Америке, где он также регулярно читал курсы и вел образовательные программы в Школе дизайна в Йеле. Среди американских учеников Вайнгарта необходимо назвать Э. Грейман (р. 1948) [14, р. 10]. Она последовательно развивала творческий подход Вайнгарта, став ключевой фигурой для «новой волны» графического дизайна.

Вслед за В. Вайнгартом Э. Грейман считала, что графический и рекламный дизайн может быть формой искусства; смело экспериментировала с мозаичностью, коллажем и многослойностью. Она использовала множественные медиа (компьютерные данные, фотографии, видео, печать, шрифт) для реализации своей идеи «многослойности» информации [16, р. 529]. Можно сказать, что микрографика присутствует в ее работах и на

визуальном, и на смысловом уровнях. В начале 1980-х гг. Грейман одной из первых стала активно применять только что появившиеся тогда компьютерные графические программы для своих дизайн-проектов, считая компьютер источником появления новых спонтанных графических образов.

Э. Грейман использовала принцип коллажа, который обнаруживал фрагментарную дробную графику ее работ. Коллаж сближал ее работы с графикой классического авангарда и изобразительной программой 1920-х гг. [10, с. 115]. Здесь работы Грейман сопоставимы не только с графикой русского авангарда, а она в некоторых случаях использовала прямые цитаты из работ Лисицкого, ее дробные микрографические приемы находят свои параллели в работах Х. Хех [17].

Одновременно с экспрессионистическим подтекстом, микрографическая дробность у Э. Грейман являлась разрушением схемы классического модернизма. Классический швейцарский плакат, связанный с традицией интернационального стиля, оперировал категориями плоскости, поверхности и протяженности [1, с. 49]. Она фактически нарушила эту схему, предложив мозаичное изображение вместо устойчивой графики интернационального стиля. Она опиралась, скорее, на визуальный прием, нежели на концепцию устойчивой Идеи [4, с. 77]. Грейман оказалась одним из мастеров, использовавших микрографические приемы как основные, и одновременно с этим ее дробный стиль оказал принципиальное воздействие на развитие современного графического дизайна и на изменение его приемов.

Н. Трокслер (р. 1947) — еще один заметный графический дизайнер [15, р. 12], в чьем творчестве мы находим многочисленные примеры микрографического подхода. Закончив в 1971 г. Высшую художественную школу в Люцерне, в 1975 г. он учредил в своем родном городе Виллисау ежегодный джазовый фестиваль, которым и руководил до 2009 года. Дизайнер создал для этого фестиваля сотни плакатов и других графических материалов. В 1998–2013 гг. Трокслер преподавал графический дизайн в Академии искусства и дизайна в Штутгарте.

Графика Н. Трокслера демонстрирует микрографический подход, где изобразительные элементы, слова и буквы переплетаются и создают яркие, легко читаемые графические композиции. Они задают сложную и при этом четкую ритмику, иллюстрируя суть и характер джазовой музыки. В этом смысле его творчество связано как с модернистской, так и с постмодернистской традицией. Для работ этого дизайнера типично обращение к различным синтетическим системам, которые одновременно используют язык, музыку и графику [18, с. 29]. Такой прием, объединяющий формы языка, речи и изображения, можно считать одним из наиболее важных для развития художественной стратегии XX в. [19, с. 33].

Плакаты Трокслера не только продолжают традицию швейцарской школы графики и поддерживают развитие «новой волны», но и демонстрируют ретроспективу многих художественных направлений XX в. — от фовизма А. Матисса и кубизма П. Пикассо до абстракционизма Дж. Поллока и поп-арта Дж. Джонса. В этом смысле графический стиль Н. Трокслера опирается на основные художественные стили всего столетия, где микрографические приемы становятся материалом для его графических работ. Визуальный стиль Трокслера представляет микрографику универсальным приемом, развивавшимся как важный художественный метод.

Постмодернистская программа активно проявилась в творчестве Д. Карсона (р. 1955), американского дизайнера и графика калифорнийской школы, основателя «типографии гранжа» [20, р. 9]. Карсон известен как арт-директор и автор дизайна журнала *Ray Gun*, посвященного серфингу, стилю жизни, моде и альтернативной музыке — принципиально важного издания как с точки зрения графики, так и независимой жизненной программы. Д. Карсон работал над дизайном этого журнала с 1992 по 1995 г., реализовав некоммерческий подход к внешнему виду печатного издания, живущего за счет коммерческой рекламы. Этот подчеркнuto некоммерческий стиль графики во многом стал основой визуальной программы современного графического дизайна.

В *Ray Gun* фактически отсутствовала постоянная сетка, каждый разворот в нем представлял собой некую уникальную графическую и содержательную программу. В его графике иногда сложно разделить изображение и текст — эти основные элементы периодического издания перестали существовать как отдельные элементы. Дизайн Карсона можно классифицировать как деконструкцию, составленную из множества элементов, сведенных воедино при помощи новейших компьютерных технологий. В этом смысле графические плакаты или журнальные обложки Карсона напоминают стоп-кадр, зафиксированный в любой момент времени и перенесенный на бумагу.

В творчестве Д. Карсона (а после *Ray Gun* дизайнер работал над многочисленными рекламными кампаниями для крупных компаний по всему миру) можно найти множество смысловых и визуальных аналогий с предшествующими художественными стилями и течениями. Его графика использует принципы футуризма, дадаистский коллаж и типографические формы «новой волны» — они собраны вместе, разложены на элементы и объединены в единое целое. Один из центральных концептов Карсона — представление о завершении эры печатных медиа. Это обстоятельство нашло свое выражение в поиске новых художественных приемов — как технических, так и графических. Микрографическая система стала одной из основных художественных форм и перспективным направлением, на основании которого может быть построена современная графическая система.

В заключение можно отметить, что микрографические принципы имели важное значение в художественной системе XX века. С одной стороны, они использовали и абсорбировали элементы и формы искусства этого периода, а с другой — оказали принципиальное воздействие на развитие художественного пространства на рубеже XX—XXI веков. Микрографика стала одним из показателей появления новой идеологической программы, связанной с нарушением классических культурных тем. Она проявила себя в разных формах художественного пространства, дала о себе знать в различные периоды и в различных графиче-

ческих формах. Микрографическая система, включенная в художественное пространство, представляла собой важное явление на протяжении всего столетия. От движения искусств и ремесел и модерна до постмодернизма и современной графики художественная система использовала различные микрографические формы, многие из которых определили развитие современного графического дизайна. Это дает возможность утверждать, что микрографика остается одним из важнейших художественных приемов XX в., оказавших заметное воздействие как на графическую систему «новой волны», так и на визуальную стратегию современного дизайна в целом.

Список источников

1. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 47–54.
2. Фостер Х., Краусс Р., Буа И и др. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Москва : Ad Marginem, 2015. 816 с.
3. Васильева Е.В. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. № 3. С. 26–37.
4. Васильева Е.В. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72–80.
5. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Москва : Галарт, 1994. 238 с.
6. Филонов и его школа = Filonov und seine Schule : альбом на русском и немецком языке / сост.: Е. Петрова, Ю. Хартен. Кельн ; Москва : Du Mont Buchverlag, 1990. 344 с.
7. Varnedoe K., Karmel P. Jackson Pollock : Essays, Chronology, and Bibliography. New York : The Museum of Modern Art, 1998. 336 p.
8. Васильева Е.В. Сюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. № 3. С. 64–80.
9. Ващук О.А. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики. Санкт-Петербург, 2013. 267 с.
10. Осминкин Р.С. Политики раннесоветского авангарда: от «беспредметности» к «жизнестроению» // Вестник культуры и искусств. 2016. № 4 (48). С. 111–117.
11. Jameson F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.
12. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 144 p.
13. Weingart W. My Way to Typography. Baden : Lars Müller Publishers, 2000. 520 p.
14. Carter R. American Typography Today. New York : Van Nostrand Reinhold, 1989. 230 p.
15. Jubert R. Niklaus Troxler — Designer & Design. Paris : Pyramyd, 2007. 256 p.
16. Fiell C., Fiell P. Graphic Design for the 21st Century : 100 of the World's Best Graphic Designers. Köln : Taschen, 2003. 637 p.
17. Luyken G. Hannah Höch. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2004. 132 S.
18. Васильева Е.В. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. № 4. С. 28–41.
19. Васильева Е.В. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. № 1. С. 4–33.
20. Thom M., Carson D. Ortlos: Architecture of the Networks. Berlin ; Stuttgart : Hatje Cantz Publishers, 2005. 236 p.

System of Micrographics and the Visual Practice of the “New Wave”: To the Definition of the Principles of Contemporary Design

Bu Yi

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199178, Russia
E-mail: bovey777@gmail.com

Abstract. *The paper is devoted to the study of the principles of micrographics in the artistic space and graphic design of the twentieth century. The article describes micrographics as an art phenomenon and considers it as an important element for the fine arts and graphics. The text studies principles of micrographic, which can be considered as an important component of the contemporary visual system. At the same time, micrographic elements define the specifics of modern design. The article notes that micrographic principles are a common phenomenon in the visual systems throughout the 20th century. In addition, the article gives an attention to the typography and visual practice of the “New Wave” – the most important trend of graphic design in the second half of the 20th century. This phenomenon is considered as the central form of modern design whose specifics significantly influenced the development of graphic design in general. At the same time, we observe the fact that the micrographic methods were important for the creation of the phenomenon of the “New Wave”. They correlate both: the visual system of the “New Wave” and the graphic program of modern graphic design. The article considers the main forms of micrographics, which were widely used in the system of “New Wave”. The author attempts to determine micrographics, and to give the characteristic of the “New Wave”. Micrographics is explored as a form in contemporary art space and as a system that had a significant influence on the formation and development of the design in the twentieth century.*

Key words: micrographics, graphic design, New Wave, Wolfgang Weingart, April Greiman, Nicklaus Troxler, David Carson.

Citation: Bu Yi. System of Micrographics and the Visual Practice of the “New Wave”: To the Definition of the Principles of Contemporary Design, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 3, pp. 290–297. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-290-297.

References

1. Greenberg C. Modern and Postmodern, *Art Magazine* [Art magazine], 1980, no. 6, pp. 47–54 (in Russ.).
2. Foster X, Krauss R, Bois I., Buchlo B, Joslite D. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art from 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism]. Moscow, Ad Marginem, 2015, 816 p.
3. Vasilyeva E.V. Dusseldorf School of Photography: Social and Mythological, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seria 15. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15. Art Sciences], 2016, no. 3, pp. 26–37 (in Russ.).
4. Vasilyeva E.V. Ideal and utilitarian in the system of international style: the subject and object in the design concept of the XX century, *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2016, no. 4 (25), pp. 72–80 (in Russ.).
5. Sarabyanov D.V., Avtonomova N.B. *Vasilij Kandinskij* [Wassily Kandinsky]. Moscow, Galart, 1994, 238 p.
6. Petrova E., Harten U. *Filonov i ego shkola. Katalog vystavki* [Filonov and his school. Exhibition catalog]. Cologne, Moscow, Du Mont Buchverlag, 1990, 344 p.
7. Varnedoe K.; Karmel P. *Jackson Pollock: Essays, Chronology, and Bibliography*. New York, The Museum of Modern Art, 1998, 336 p.
8. Vasilyeva E.V. Susan Sontag on photography: the idea of beauty and the problem of the norm, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seria 15. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15. Art Sciences], 2014, no. 3, pp. 64–80 (in Russ.).
9. Vashuk O.A. *Shvejcarskaja shkola graficheskogo dizajna. Stanovlenie i razvitie internacional'nogo stilja tipografiki* [Swiss School of Graphic Design. Formation and development of the international style of typography]. St. Petersburg, 2013, 267 p.

10. Osminkin R. Politics of early soviet Avant-garde: from “non-objectivity” to “life building”, *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2016, no. 4(48), pp. 111–117 (in Russ.).
11. Jameson F. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991, 438 p.
12. Lyotard J-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 144 p.
13. Weingart W. *My Way to Typography*. Baden, Lars Müller Publishers, 2000, 520 p.
14. Carter R. *American Typography Today*. New York, Van Nostrand Reinhold, 1989, 230 p.
15. Jubert R. *Niklaus Troxler – Designer & Design*. Paris, Pyramyd, 2007, 256 p.
16. Fiell, C., Fiell P. *Graphic design for the 21st century: 100 of the World's Best Graphic Designers*. Köln, Taschen, 2003, 637 p.
17. Luyken G. *Hannah Höch*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004, 132 p.
18. Vasilyeva E. Musical form and photography: the system of language and the structure of meaning, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seria 15. Iskusstvedenie* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15. Art Sciences], 2015, no. 4, pp. 24–41 (in Russ.).
19. Vasilyeva E. The idea of the sign and the principle of exchange in the field of photography and in the system of language, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seria 15. Iskusstvedenie* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15. Art Sciences], 2016, no. 1, pp. 4–33 (in Russ.).
20. Thom M., Carson D. *Ortlos: Architecture of the Networks*. Berlin, Stuttgart, Hatje Cantz Publishers, 2005, 236 p.

НОВИНКА



Вишнякова Ю.И. Русские писчебумажные фабрики в первой трети XIX века : справочник. Москва : Пашков дом, 2018. 101, [1] с.

До XVIII в. отечественные издания печатались преимущественно на бумаге иностранного происхождения, к началу XIX в. в России насчитывалось уже около 60 писчебумажных мануфактур. Именно на период первой трети XIX в. приходится расцвет производства тряпичной бумаги — и по количеству фабрик, и по массе, и по сортам. Всего в этот период на территории России действовали около 180 фабрик писчей бумаги, которые отражены в издании с учетом следующих позиций: владелец фабрики, ее местоположение, краткая история, наличие и размеры оборудования, количество рабочих, объемы и сорта производимой бумаги.

Справки и заказ изданий:

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Российская государственная библиотека, Отдел книжных изданий

+7 (499) 557-04-70, доб. 25-72

Pashkov_Dom.Book@rsl.ru