

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.32>

Овчинникова Раиса Юрьевна

МОНТАЖ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИОННОГО КОЛЛАЖИРОВАНИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В статье исследуется влияние идей художников авангарда на самоопределение графического дизайна, показывается плодотворность использования техники коллажа в плакате. Обосновывается роль монтажа как основополагающего принципа композиционных решений коллажных образов в дизайн-графике. Выявляются особенности коллажа в графическом дизайне как техники, художественного принципа и мировоззрения. Автор приходит к выводу, что для коллажных образов в плакатной графике первой четверти XX века социально-политическая идея произведений, благодаря которой создавалась визуальная картина определенной исторической эпохи, была приоритетной.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 153-156. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

GENRE SYSTEM OF THE KARA-NOGAI VOCAL RITUAL FOLKLORE

Kardanova Bela Baubekovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Karachay-Cherkessian State University named after U. D. Aliev, Karachayevsk
Beka-09@yandex.ru

The article analyses the genre structure of the ritual musical folklore of the Kara-Nogai ethnic group residing in Dagestan and Chechnya. The author identifies the typological features of certain genre groups and argues that ritual folklore vocal genres function as a holistic system; its nucleus is formed by calendar, agricultural, wedding songs and lamentations. All the mentioned genres correlate with the certain rituals serving as their necessary elements and musical symbols.

Key words and phrases: ethnic group; the Kara-Nogais; correlation with rituals; functional purpose; genre group; family and calendar holidays; Nowruz; Yar-Yar; funeral and memorial rites.

УДК 7.012.23

Дата поступления рукописи: 06.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.32>

В статье исследуется влияние идей художников авангарда на самоопределение графического дизайна, показывается плодотворность использования техники коллажа в плакате. Обосновывается роль монтажа как основополагающего принципа композиционных решений коллажных образов в дизайн-графике. Выявляются особенности коллажа в графическом дизайне как техники, художественного принципа и мировоззрения. Автор приходит к выводу, что для коллажных образов в плакатной графике первой четверти XX века социально-политическая идея произведений, благодаря которой создавалась визуальная картина определенной исторической эпохи, была приоритетной.

Ключевые слова и фразы: графический дизайн; направления в искусстве; коллаж; коллажная композиция; фотоколлаж; монтаж; социокультурный контекст.

Овчинникова Раиса Юрьевна, к. искусствоведения, доцент
Омский государственный технический университет
O-R-U@mail.ru

МОНТАЖ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИОННОГО КОЛЛАЖИРОВАНИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

В современных условиях наблюдается многократное увеличение визуальной информации, представляемой выразительными средствами графического дизайна. Как замечает С. Серов, «поиски свежего визуального языка, креативные инновации, пластические эксперименты, углубление культуротворческого значения дизайна с наибольшей отчетливостью проявляют себя в плакате», являющимся специфическим жанром графического дизайна [4, с. 4]. Плакат как неотъемлемая часть повседневного визуального пространства, начиная с периода самоопределения графического дизайна, охватывает весь спектр культурных, рекламных, социальных проблем общества. В этой связи в рамках теоретических исследований особую актуальность в наши дни приобретают вопросы, связанные с историей становления дизайн-графики. Эксперименты основоположников дизайна в области плаката заслуживают теоретического исследования в контексте особенностей культурно-исторической ситуации первой четверти XX века. Обращение к истории графического дизайна – это наиболее адекватный способ его теоретического осмысления, имеющего важное значение для практических разработок. Не случайно в настоящее время дизайнеры в поиске средств успешной визуальной коммуникации обращаются не только к отыскыванию новых стилистических форм плаката, но и к историческим стилям и техникам. В данном исследовании не ставится задача выявления особенностей визуального языка применительно к плакату вообще. Исходная позиция автора состоит в необходимости учета влияния конкретных событий, объективных процессов, проблем эпохи на особенности визуального языка плакатной графики, ориентированной на осуществление эффективных массовых коммуникаций. В ряду проблемных вопросов, представленных в статье, особая значимость отведена выявлению методов и принципов проектирования, обеспечивающих композиционную целостность дизайн-объектов. Стоит отметить, что в интересующем нас аспекте развитие представлений о методах композиционного проектирования в графическом дизайне важно рассматривать в связи с фундаментальными методами других областей художественной культуры.

Оригинальный взгляд на место и роль композиции в проектировании плакатов представлен в образцовых художественных практиках, выполненных в коллажной форме. Начало им положено в 10-20-е годы XX века, в так называемый период самоопределения графического дизайна. В связи с тем, что становление дизайн-графики происходило в неразрывной связи с изобразительным искусством, использование коллажа было вполне закономерным. В первой половине XX века возникновение коллажа происходит во Франции, на родине плаката, в творчестве художников, по существу, определивших концептуальные основания коллажа. Обращение к технике коллажа было продиктовано стремлением к творческому экспериментированию. Это происходило в связи с тем, что, по свидетельству искусствоведов, традиционная масляная живопись

перестала еще в первые два десятилетия XX века соответствовать духу времени [9, с. 425, 733]. Более подробно характер перемен можно рассмотреть на примере композиции в коллаже. Именно композиция определяет основной смысл проектируемого объекта. Термин «коллаж» (с фр. – наклеивание) появился в Европе в первой четверти XX века, где происходило осмысление коллажа не только как особой художественной техники, но и как метода организации композиции. В художественной среде общепризнано, что основоположниками коллажа в изобразительном искусстве являются основатели кубизма П. Пикассо и Ж. Брак. В период их совместного творчества на этапе раннего кубизма коллаж возникает как новейшее направление в искусстве. Не случайно А. Демченко характеризует первые коллажи П. Пикассо и Ж. Брака как «исходную веху» в становлении коллажа как техники и как особого художественного принципа [3, с. 5]. Идеи кубизма в использовании коллажа играли большую роль в самоопределении графического дизайнера.

Во-первых, кубизм открывал новые возможности для того, чтобы отказаться от реального изображения предметов, но при этом создавать композиции, содержащие в себе «живые натуры». Новый взгляд на искусство и художественное экспериментирование позволяли включать в коллажные произведения, наряду с гуашью, масляными красками, различные материалы и предметы, которые традиционно в искусстве не использовались: клочки бумаги, типографские шрифты, папиросные коробки, обрывки газет, обоев, спичечные коробки, кусочки ткани, перья, проволоку, фрагменты дерева, детали механизмов, пуговицы и пр. Активное формирование техники коллажа в графическом дизайне происходило в 1910-1920-е годы. Коллаж, прежде всего, – это коллажная техника, благодаря которой предметы прикреплялись к какой-либо основе (холсту, доске, картону и пр.). Однако экспериментирование с реальными материалами и предметами с учетом их физического потенциала имело определенные границы. Уже в этот период к коллажисту предъявлялись требования – владеть не только практическими навыками, техникой работы с клеем, ножницами и пр. Как полагали сами коллажисты, «клей и ножницы – это только одна из характеристик коллажа» [9, с. 593].

Во-вторых, художники стремились по-новому отразить в своих произведениях связь с реальностью. Т. Брокелман отмечает, что художники-коллажисты обходили основные живописные условности, отделяющие картину от непосредственной реальности [10, р. 1]. Ключевая идея, нашедшая отражение в коллажах П. Пикассо и Ж. Брака, – это апелляция к воображению зрителя. А именно: коллажи, созданные в период совместного творчества П. Пикассо и Ж. Брака, ориентированы не на изображение реальных предметов действительности, а на их имитацию, позволяющую с учетом воображения зрителя формировать новое изобразительное пространство. Логически обоснованный выбор композиционных средств, осуществляемый художниками, являлся определяющим фактором творчества и создавался не за счет живописной стороны произведений, а комбинированием (монтированием) «живых материалов», рисунков, типографских букв, контурных прорисовок и пр. как инструментов экспериментирования с фактурой и цветом. При этом в произведениях кубистов также представлены так называемые неживописные компоненты: этикетки, афиши, обложки и др. Так, в коллажах 1912 года (П. Пикассо «Скрипка и гитара», Ж. Брак «Гитара и бокал» и др.) композиционное коллажирование позволяло создавать новые декоративные элементы, превращая их в выразительные цветочные пятна, и связывать воедино художественное воображение и реальность.

В первой половине XX века коллаж активно входил в проблемное поле не только художественной культуры в целом, но и графического дизайна. Как было отмечено, приклеивание к бумаге разных предметов являлось ключевой частью первоначальной практики коллажей. Художники, дизайнеры, прежде всего, экспериментировали с аппликацией (*papierscolles*). Достигнув успеха в бумажном коллаже, мастера-коллажисты постоянно находились в поиске новых материалов для организации композиций, что сопровождалось появлением других принципов, приемов коллажной техники. Физическая практика коллажа с использованием клея уходила в прошлое. Движение в сторону обновления техник коллажа было особенно эффективным в первой четверти XX века во многих направлениях искусства: кубизме, дадаизме, русском авангардизме.

Появление нового качественного скачка в истории коллажа тесно связано с особенностями индустриальной культуры начала XX века. А именно – переход к новой физической практике коллажа обусловлен возникновением фотографии. Фотографии и фотоколлаж широко использовались в графике. Особенно колоритно основные элементы фотоколлажа были представлены в плакатной графике. Коллажисты, связанные с течениями авангарда (Д. Хартфилд, П. Хаусман, Х. Хох, М. Эрнст, А. Родченко, Л. Лисицкий, Г. Клуцис), в своем плакатном творчестве широко применяли технику фотоколлажа.

Для авангардистов любого направления приоритетной являлась социально-политическая идея произведения, которая была положена в основу концепции графического образа. Это обстоятельство, как пишет Р. Гран, свидетельствует о том, что «понимание коллажа является ключом к пониманию самых важных и радикальных событий исторического авангарда двадцатого века» [11, р. 11].

Иными словами, объективные процессы общественной жизни, основу которых составляли социально-политические процессы, оказали влияние на появление особой формы визуальной культуры. Популярность плаката в первой четверти XIX века связана с подъемом общественно-политической и культурной жизни. Плакаты несли в себе информацию политического, рекламного, агитационно-пропагандистского характера. Общепризнано, что плакаты, выполненные в технике фотоколлажа, являются не только шедеврами плакатного творчества, но и визуальной историей XX века. Она прослеживается в творчестве Д. Хартфилда, который, наряду с Х. Хохом и П. Хаусманом, принадлежал к берлинской разновидности дадаизма. Принципиальная черта их фотоколлажей – сатирическая направленность политического контента, передающая, прежде всего, антимилитаристскую, антифашистскую позицию автора (на плакате Д. Хартфилда «Кровь и железо» (1934) окровавленные топоры палачей образуют фашистскую свастику).

В нашем случае также важно учитывать вклад мастеров русского авангарда в стилистическое развитие графического дизайна. С одной стороны, как замечают К. Вашик и Н. Бабурина, в первой четверти XX века наблюдалось проникновение интернационального стилистического канона в художественную жизнь России вместе со стилем модерн. С другой стороны, в русском плакате действовали собственные графические традиции [2, с. 31]. С эстетической точки зрения художественная выразительность коллажных композиций достигается графическими и пластическими средствами [7, с. 11]. Однако Г. Клуцис полагал, что старую модель композиции плаката, построенную на эстетическом принципе, необходимо ликвидировать. Плакат должен стать «инструментом формирования общественного мнения и вкуса» [2, с. 59]. Иными словами, декоративность и красота – это то, что перестает быть актуальным и является не более чем данью старой традиции, которую необходимо преодолевать. В новых социально-политических условиях, связанных в России, прежде всего, с революцией 1917 года и задачами строительства социализма, появилась потребность в плакате, ориентированном не на создание выразительных графических форм, а на обеспечение эффективных коммуникаций в обществе. В плакате на первый план выходит его информативная составляющая и визуальная пропаганда коммунистической идеологии и внедрение ее в сознание населения [6, с. 19]. Оценивая данное состояние в графическом дизайне, можно характеризовать его как закономерное. Неопровержим тот факт, что новые идеи в художественной культуре возникают благодаря личностям-творцам. Однако развитие эстетики изображения было также зависимо от социокультурного контекста и мировоззренческой позиции авторов. Художники в стиле «дада», как и русские авангардисты, известны тем, что на передний план выдвигали вопросы о целях в искусстве, а также сложные мировоззренческие проблемы о роли человека, художника в обществе. Это обстоятельство расширяло возможности коллажа. А. Лаврентьев отмечает, что коллаж можно рассматривать в трех аспектах – «как технологию, как стиль и как мировоззрение» [5, с. 257].

Период между 1923 и 1924 годами искусствоведы называют временем бурного расцвета фотомонтажа, который был положен в основу коммерческих (рекламных) и политических плакатов: Г. Клуцис «Динамический город. Фотомонтаж» (1919), Э. Лисицкий «Гатлин за работой. Фотомонтаж» (1921-1922), А. Родченко «И это стоит столетия. Иллюстрация к поэме В. Маяковского “Про это”» (1924). Фотоколлажи – это не только совокупность элементов (фотографий и пр.) на плоскости, но и «смонтированная целостность» объекта дизайн-графики, ориентированная на выполнение коммуникационной функции. Другими словами, обращение к монтажу (монтажному методу) как основному инструментарию авангарда в проектировании фотоколлажей позволяло успешно решать композиционные задачи. Признав зависимость разработки фотоколлажей от монтажного метода, мы оказываемся перед вопросом: какова логика обращения авангардистов к монтажному методу? Первое, что нельзя не отметить: для авангарда был характерен культ технического прогресса. Понятия «конструкция» и «монтаж» в своем первоначальном значении были связаны с развитием науки и техники, а затем, утратив свою узкую специализацию, вошли в активный общекультурный словарный запас. Второе, в начале XX века монтаж стал важнейшим методом кинематографического языка, методом экранного изложения философских, политических, научных проблем. Вместе с этим, как отмечал С. Эйзенштейн, монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще, принципа, который в таком понимании выходит далеко за пределы области «склейки кусков пленки между собой» [8].

Как видим, в этом высказывании монтаж напрямую увязывается с другими областями художественной культуры. В частности, благодаря авангарду широкий размах получило использование монтажа как средства композиционного коллажирования в графическом дизайне. Монтаж (франц. *montage* – сборка, врезка) – компоновка элементов, с помощью которой создается целостное композиционное произведение. Если каждый монтажный фрагмент является частным случаем представления общей темы, то монтаж позволяет создать гармоничную композицию. Средствами композиционного монтажа являлись сюжетная многоплановость, ассоциативное сопоставление. Плакат формировался как разновидность графики, представляющая собой яркое изображение информационного или рекламного характера. Объективность, наглядность в плакате обеспечивалась использованием документальных фотографий, которые позволяют передавать замысел плаката. Фотоколлаж в плакате – это графическая композиция из визуальных образов (фотографий) и фрагментов печатной продукции. Е. Бобринская отмечает, что использование материалов не просто создает фактурный эффект, но «отсылает к определенным смысловым контекстам» [1, с. 259]. При этом материалы, «монтируемые» в коллаже, используются не в буквальном смысле. Один из классических приемов монтажа: предмет «вырывается» из своего контекста и «встраивается» в новый контекст. Например, клочок газеты используется не для того, чтобы изобразить газету, а для того, чтобы служить фрагментом памяти о каком-либо историческом событии. В плакате Г. Клуциса «Без революционной теории не может быть революционного движения» (1927) наряду с социально-актуальными фотографиями К. Маркса и В. Ленина представлен фрагмент большевистской газеты «Правда», который усиливает единую идеологическую установку и политическую остроту произведения (заметим, что однозначная идеологическая проблематика, представленная, в частности, в творчестве Г. Клуциса, стала негативно сказываться на общем художественном уровне политических плакатов). Однако нас интересуют не политические взгляды мастеров авангарда, а то, что в своих глубинных основаниях их творчество свидетельствует о включенности проектирования в широкий социокультурный контекст и его «человеческое измерение». Так, художники, дизайнеры, благодаря монтажу, реализовывали «гуманитарные» принципы в проектировании дизайн-объектов.

– Ясность замысла и воплощения

Немаловажную роль в использовании коллажных технологий в графическом дизайне сыграло переосмысление в XX веке роли массовой культуры в обществе [6]. Мастера авангарда искали путь к сознанию массового потребителя. Такая установка художников, дизайнеров свидетельствовала о начале самоопределения

графического дизайна, для которого главной задачей является создание визуальных образов для массового потребителя, в том числе и с помощью коллажных технологий. Мастера плакатов создавали изображения, созвучные настроениям широких масс населения. Новый художественный язык предполагал доступность образов и символов, использование иронических, саркастических, карикатурных изображений противника, понятных массовому зрителю.

– Активная роль зрителя в постижении образа

Осознание коммуникационной цели плакатной дизайн-графики происходило за счет включенности потребителей информации в систему массовых коммуникаций. Коллаж – это экспериментирование, ориентированное на то, чтобы зритель играл активную роль в усвоении образа. Силу монтажа С. Эйзенштейн видел в том, что в творческий процесс художника «включаются эмоции и разум зрителя». Образ, задуманный и созданный автором, создается также и самим зрителем [8]. Действительно, каждый зритель особым образом, исходя из социальной принадлежности, личностного мировоззрения, собственного опыта жизни, особенностей психического склада характера, осваивает тему, предложенную ему автором произведения. Другими словами, «субъективность зрителя является краеугольным камнем коллажа» [Там же].

– Определяющая роль социально-исторического контекста

С точки зрения мироощущения, мировосприятия и миропонимания автора и зрителя, полагали великие мастера плаката, монтаж задает новую ситуацию, он «заставляет» видеть в том мире, в котором живет человек, другой мир. При этом язык коллажа может быть понятен только в том случае, если зрителю понятен контекст, в котором и для которого он был создан. Только в этом случае визуальные образы плакатов могут воздействовать на массы и исполнять свое предназначение.

Итак, обращение к истории становления графического дизайна позволяет увидеть, что принципиальные моменты в понимании монтажного метода совпадают у европейских и русских авангардистов. Использование коллажных образов в графическом дизайне происходило в тесной связи с особенностями культуры и социально-исторического контекста. Монтаж как метод графического дизайна явился эффективным композиционным средством в решении коммуникационных задач дизайн-графики в первой четверти XX века. Обращение к исследованию монтажа как средства композиционного коллажирования имеет не только теоретическое, но и практическое значение. Плакаты, созданные художниками и дизайнерами авангарда, оказывают воздействие на многих современных художников, фотографов, дизайнеров. В контексте современных практик графического дизайна существуют широкие возможности для успешного применения техники коллажа. Это обстоятельство учитывается организаторами Московской международной биенале «Золотая пчела». В течение последнего десятилетия ими были предложены конкурсные номинации, связанные с наследием русского авангарда: «Футуризм 100» (2008), «Русский авангард» (2012), «Пионеры русского дизайна» (2014), «Маяковский 120» (2016).

Список источников

1. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
2. Вашик К., Бабурин Н. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 416 с.
3. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общественное пространство // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа / ред. Г. Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2005. С. 3-33.
4. Золотая пчела 12: Московская международная биенале графического дизайна: каталог. М.: Альма Матер, 2016. 340 с.
5. Лаврентьев А. От дадаистского коллажа – к конструктивистской типографике // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа / ред. Г. Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2005. С. 256-273.
6. Овчинникова Р. Ю. Социокультурные основания и специфика кича в графическом дизайне. М.: Магистр; ИНФРА-М, 2015. 136 с.
7. Устин В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формирования в дизайнерском творчестве. М.: Астрель, 2006. 239 с.
8. Эйзенштейн С. Монтаж [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_montazh_1938.txt (дата обращения: 05.09.2018).
9. Энциклопедический словарь живописи. Западная живопись от Средних веков до наших дней / под ред. М. Лаклотта. М.: Терра, 1997. 1135 с.
10. Brockelman T. P. The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern. Evanston: Northwestern University Press, 2001. 237 p.
11. Cran R. Collage in Twentieth-Century: Art, Literature, and Culture. Farnham – Surrey: Ashgate Publishing, Limited, 2014. 248 p.

EDITING AS A TECHNIQUE OF COMPOSITIONAL COLLAGE IN GRAPHIC DESIGN

Ovchinnikova Raisa Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Omsk State Technical University
O-R-U@mail.ru

The article examines the influence of avant-garde painters on self-identification of graphic design. The author shows the productive use of the collage technique in posters and justifies the role of editing as the basic principle of the compositional decisions of collage images in design graphics. The paper identifies the peculiarities of graphical collage as a technique, artistic principle and world vision. The researcher concludes that collage images in the poster graphics of the first quarter of the XX century were determined by socio-political conception, which contributed to the development of the visual image of a certain historical epoch.

Key words and phrases: graphic design; art trends; collage; collage composition; photo collage; editing; socio-cultural context.