

А. Ю. Пронина

<http://orcid.org/0000-0002-3480-6155>

✉ chapterxvi@yandex.ru

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

ФОТОГРАФИКА В ДИЗАЙНЕ ОБЛОЖЕК МУЗЫКАЛЬНЫХ АЛЬБОМОВ 1970–2010-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ АНДРЕ РУЙЕ

Аннотация. В статье рассматривается применение фотографии в графическом дизайне, раскрывается понятие фотографии как специального направления работы с фотографией. Показан возможный вариант выстраивания системы, по которой функционирует фотография в дизайне. Для анализа фотографии автор применяет метод экстраполяции, перенося идею французского искусствоведа Андре Руйе о четырех функциях фотографии на частный случай ее применения в графическом дизайне. Анализируется текст книги А. Руйе «Фотография: между документом и современным искусством». Автор рассматривает четыре функции, о которых пишет Руйе: фотография как документ, фотография как выражение, фотография как инструмент и фотография как художественный материал. Фотография как документ обнаруживает тесную связь с референтом, обозначает изображенное, находит частое применение в дизайн-проектах. Фотография как выражение наделяет изображение бóльшим смыслом, чем экфрастическое прочтение изображения, и используется для создания атмосферных образов со скрытыми смыслами и деталями. Фотография дает дизайнеру мощный инструментарий для конструирования новых образов. Фотография как художественный материал позволяет создавать дизайн-проекты, сопоставимые с произведениями искусства по глубине замысла и реализации. Каждая функция рассмотрена на примерах дизайна обложек музыкальных альбомов 1970–2010-х годов. По итогам исследования автор приходит к заключению, что предложенная Руйе концепция применима как к теории графического дизайна (для изучения созданных объектов), так и в качестве практического руководства для создания новых объектов графического дизайна.

Ключевые слова: фотография, фотографика, фотография в дизайне, документ, теория и история фотографии, история дизайна, музыкальный альбом, Андре Руйе, визуальные исследования

Для цитирования: Пронина А. Ю. Фотографика в дизайне обложек музыкальных альбомов 1970–2010-х годов в контексте идей Андре Руйе // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 164–187. EDN: PYQMYB.

Поступило 2 июня 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

A. Yu. Pronina

<http://orcid.org/0000-0002-3480-6155>

✉ chapterxvi@yandex.ru

HSE University (Russia, Moscow)

FOTOGRAFIKS IN COVER DESIGN OF MUSIC ALBUMS (1970s–2010s) IN THE CONTEXT OF ANDRÉ ROUILLÉ'S IDEAS

Abstract. The article discusses the practice of using photographs in graphic design and reveals the concept of fotografiks as a special approach to working with photography. The lack of extensive research in the field of fotografiks makes the study of photographs in design highly relevant. We demonstrate a process for defining a structure from different types of images and then building systems through which photography works in design and which can be used for practical purposes. To analyze fotografiks, the author uses the method of extrapolation: she transfers the idea of the French art critic André Rouillé about the four functions of photography to the special case of its use in graphic design. André Rouillé's book, *Photography: Between document and contemporary art*, is analyzed. The article examines and analyzes the four functions that Rouillé writes about: photography as document, photography as expression, photography as tool, and photography as material. Photography as a document reveals a close connection with the referent, denotes what is depicted, and is often used in design projects. Photography as expression is capable of imparting more meaning to an image than an ekphrastic reading of that image, and is used to create atmospheric images with hidden meanings and details. Photography as tool gives designers a powerful toolkit for constructing new images. Photography as material allows one to create design projects comparable to works of art in terms of the depth of their concept and implementation. Each of these functions is discussed using examples of music album cover design from the 1970s–2010s. Based on the results of the study, the author concludes that A. Rouillé's proposal to consider photography through its functions is applicable both in design theory, for the study of created works, and in practical applications in the field of graphic design.

Keywords: photography, fotografiks, photography in design, document, theory and history of photography, history of design, music album, André Rouillé, visual studies

To cite this article: Pronina, A. Yu. (2025). Fotografiks in cover design of music albums (1970s–2010s) in the context of André Rouillé's ideas. *Shagi / Steps*, 11(2), 164–187. EDN: PYQMYB. (In Russian).

Received June 2, 2024; accepted May 2, 2025

Введение

Фотografia широко применяется в дизайне. Ее используют для создания плакатов, обложек, визуализации идей, рекламы и продвижения товаров, но процесс выбора, способы применения и получения выразительных образов с помощью фотографии исследован в недостаточной мере, что делает необходимым изучение фотографии в дизайне как самостоятельного явления.

Изучение фотографии в дизайне — частный случай общей истории фотографии. Отличительными чертами фотографии в дизайне являются, во-первых, тесная связь с форматом носителя (обложка книги, квадратная обложка музыкального альбома, вертикальный формат экрана смартфона или узкий горизонтальный баннер на сайте); во-вторых, неразрывная связь с другими графическими элементами дизайна: шрифтом, другими фотографиями, графикой, фоном, цветом и обязательными коммерческими элементами, например, штрих-кодом. В-третьих, такие технологии производства фотографии и объектов дизайна, как цифровая съемка, компьютерная обработка, печать тиража в типографии, оказывают сильное влияние на воспроизводство фотографии и итоговый вид объекта графического дизайна.

Все вышеперечисленное позволяет говорить о существовании отдельной области фотографии, которая определяется как «фотография в дизайне», или «фотографика». Последним термином в дизайн-среде определяется проектная фотография, которую создают дизайнеры. Термин используется в работах отечественных исследователей дизайна Е. В. Черневич [1979: 18], А. Н. Лаврентьева [2015: 14–15] и др., а также зарубежных ученых, таких как теоретик дизайна Филипп Меггс [Carson, Meggs 1999: 6]. В данной статье мы продолжаем эту традицию и определяем фотографику как проектную фотографию в дизайне¹. Применение данного термина ограничено областью графического дизайна и используется в значении проектной фотографии, т. е. фотографии, взаимодействующей с другими частями дизайн-системы, такими как шрифт, формат носителя и др. Для фотографики могут быть использованы как готовые фотографии, так и созданные специально для проекта.

На сегодняшний день исследователи предлагают различные принципы систематизации фотографии [Степанов 2022: 148]; данный вопрос находится в актуальном дискурсивном поле. Но пока не представляется возможным сделать отсылки к однозначным подходам к работе с фото-материалом. Несмотря на то что в графическом дизайне фотография используется постоянно, отсутствует разработанная методология как создания фотографики, так и ее теоретического изучения. Именно поэтому мы обращаемся к методу экстраполяции, применяя к изучению фотографики подход, который сформулировал и подробно описал Андре Руйе [2014], — мы будем рассматривать фотографику через функции фотографии.

¹ Развернуто история термина *фотографика* рассматривается в статье автора [Пронина 2012].

Андре Руйе сформулировал четыре функции фотографии: 1) фотография как документ, 2) фотография как выражение, 3) фотография как инструмент и 4) фотография как материал. В статье мы детально проанализируем каждую функцию и рассмотрим, как в каждой из них фотография проявляет себя в объектах дизайна. Это позволяет увидеть, как принципы, разработанные для фотографии в общем, работают в прикладной области графического дизайна.

Кроме экстраполяции общей концепции Руйе на область практического дизайна мы используем классический формально-стилистический метод искусствоведения для описания и анализа работ дизайнеров, которые приводим в качестве примеров, а именно обложек музыкальных альбомов, созданных с использованием фотографии. Обложки подобраны таким образом, чтобы наглядно проиллюстрировать, как в дизайне реализуются принципы функций фотографии.

Отдельного внимания заслуживает связь изображения на обложке с музыкальным содержанием альбома. Содержание накладывает значительный отпечаток на смысл изображения и влияет на восприятие фотографии зрителем. Реальность, в которую вписана просто фотография, и та, в которую вписана фотография в рамках фотографии, различны. В последнем случае фотография приобретает иной характер и часто выступает в роли метафоры. В нашей статье вопрос о связи изображения на обложке с музыкальным содержанием альбома не рассматривается подробно, но учитывается при анализе.

Андре Руйе как исследователь

Андре Руйе (André Rouillé; 1947—2025) — французский искусствовед, теоретик и историк фотографии, арт-критик. Он является основателем (2002) и главным редактором французского портала об искусстве Paris-art.com. Кроме этого, А. Руйе — автор многочисленных критических эссе и исследований на тему истории фотографии и искусства. По мнению доктора социологии Софи Барро (Sophie Barreau), подход Руйе к изучению фотографии состоит в том, чтобы «поставить фотографию вверх ногами, т. е. начать с изображения и его контекста, чтобы прийти к различным процессам создания фотографии»² [Barreau 2007: 165]. Барро отмечает, что «Андре Руйе подходит к фотографии как к многообразной, меняющейся социальной практике и таким образом затрагивает ее историю и ее будущее» [Ibid.: 165].

В 2005 г. во Франции выходит книга А. Руйе «Фотография: Между документом и современным искусством» [Rouillé 2005]. В 2014 г. был опубликован ее русский перевод [Руйе 2014]. Это обширное исследование, которое, как отмечает в рецензии на книгу искусствовед О. В. Гавришина, представляет «объединение разных подходов — исторического и критического, разных исследовательских и интеллектуальных полей — культурной истории XIX в., исследований авангарда с ревизионистских позиций,

² Здесь и далее перевод с французского автора статьи.

актуальной художественной критики и практики — и составляет главную особенность и несомненную эвристическую ценность этой книги» [Гавришина 2015: 317]. В книге представлен взгляд Руйе на фотографию в контексте истории искусства с 1970-х годов по 2010 г. Ее автор разработал новую методологию изучения фотографии. Он мыслит фотографию всеобъемлюще, говорит о ее тотальности. Оптика его исследования связана с раскрытием функций фотографии; через призму функциональных задач он выстраивает и описывает развитие фотографии с момента изобретения до наших дней. В рамках созданной Руйе системы можно описать все существующее множество фотографий; любая фотография может быть классифицирована и наделена одной из четырех функций.

Значение фотографии, включенной в дизайн-проект, становится амбивалентным: с одной стороны, сохраняется функция фотографии; с другой стороны, она включена в структуру нового произведения искусства. В этот момент появляется фотографика.

Фотография как документ по А. Руйе

В период становления фотография воспринималась как объективный взгляд машины на мир. В этом подходе А. Руйе фиксирует тесную связь между изображением и референтом и обозначает три опорные точки, характеризующие фотографию как документ: фотографическая современность, фотографическая истина и функции документа.

Аспекты фотографической современности Руйе описывает с помощью понятия «видение». Он рассматривает способы и отношения видения, методы его осмысления, его модели и имманентность, которые анализирует с социальной и экономической точек зрения.

В XIX в. произошли изменения в понимании и восприятии времени. Фотография с ее большей по сравнению с графикой и живописью скоростью получения изображения отвечала запросам новой эпохи. Взгляд машины воспринимался как объективный по сравнению со взглядом художника, что придавало фотографии статус современного инструмента. Индустриальное ускорение требовало технологического прорыва в области тиражирования изображений, и фотография успешно решила эту задачу. В науке и искусстве превалировали рациональное мышление и желание инвентаризировать, описать и объяснить устройство мира. Фотография стала своевременным средством для ответа на этот запрос.

Фотографическая манера видеть и показывать вещи вступила в противоречие с существовавшей художественной традицией, что выдвинуло ее в авангард новых визуальных средств. В этой роли фотография воплотилась в трех практиках видения: пикторализм, «новое видение» и «новая вещественность». В процессе своего развития она «вышла на улицу» и сделала возможным исследование города и его жителей, что привело к появлению нового жанра — фоторепортажа.

Несмотря на то что Руйе много говорит о фотографии-документе, он в то же время отмечает, что имеет в виду ее рассмотрение с документальной стороны и тем самым поднимает вопрос фотографической истины. Он разворачивает доказательное поле, говоря о некорректности восприятия фотографии исключительно в качестве документа, и утверждает, что «по природе своей фотография не является документом; тем не менее каждое отдельное изображение обладает документальной ценностью...» [Руйе 2014: 21].

Согласно Руйе, проблема документальности сопрягается с понятиями «вера» и «истина». Он поднимает вопрос о невозможности полного соответствия фотографии своему референту, так как фотография зависит от ситуации, в которой она создается, от взгляда фотографа и других факторов. Руйе описывает создание фотографии-документа как регистрацию и запечатление, как трансформацию внешней среды и создание новой реальности. Также Руйе выделяет формальные признаки фотографической истины: четкость, прозрачность и моментальность. Далее в статье эти признаки будут рассмотрены подробнее.

Руйе выделяет несколько функций документа: архивирование, установление порядка, модернизация знания, иллюстрирование и информирование; все они проявляются в фотографической практике.

Как архив, фотография собирает и фиксирует события, факты и людей: это процесс механического накопления материала. Фотография без устали регистрирует все, что попадает в объектив; уменьшает, увеличивает или кадрирует реальное. Накопленный архив нужно систематизировать, а систематизация фотографии обусловлена действиями людей, таким образом, встают вопросы об отборе фотографий, об управлении вниманием зрителя, о формировании нового нарратива, обусловленного последовательностью фотографий.

Функция модернизации знания доверяет фотографии фиксацию неуловимых глазом вещей и событий: полета пули, макроскопического приближения, вида с высоты птичьего полета. Самая распространенная задача, которую решает фотография-документ, — иллюстрирование. Эта задача была локомотивом роста и распространения фотографии начиная с времени ее появления (фотоиллюстрации в журналах и книгах) и до наших дней (фотобанки и изображения в интернете).

Функция информирования имела колоссальное значение для «золотого периода» репортажной съемки (1930—1950-е). Для прессы фотография обладает большим значением: появление авторитетных фоторепортеров, мораль репортажа и связка фото с текстом, в отличие от иллюстрирования, позволили фотографии-документу через неуловимые детали дать зрителю более расширенное информационное поле, чем было ранее.

Но с течением времени документальная сущность фотографии подвергается критике, поскольку любая фотография оказывается субъективной, ведь она отражает личное мнение и авторский взгляд фотографа; эта субъективность со временем привела к кризису фотографии-документа.

Фотографика на основе фотографии-документа

Как можно видеть, дизайнеры часто применяют в работе фотографию-документ. В большинстве случаев фотография имеет значение иллюстрации; будучи тесно связана с референтом, она отображает и обозначает его. Фотографию-документ используют для демонстрации товаров в каталогах, а также в рекламе. В этом случае фотография обозначает то, что на ней изображено, является изображением конкретного объекта, и ее задача — продемонстрировать его.

Для этой категории фотографий важна четкость. С самого начала фотография поражала своей возможностью фиксировать детали. Рисовальщик даже при большом желании быть точным все-таки делал художественные обобщения, а высокая четкость снимков стала синонимом достоверности.

В фотографии мы ценим ее моментальность как уникальную форму истины. Кроме скорости съемки, моментальность влияет на само изображение: уходит статическое позирование, появляется спонтанное, экспрессивное кадрирование, граница фотографии смещается. Документируя таким образом момент, фрагмент времени, фотография становится интересной для рассматривания, поэтому такие «пойманные моменты» часто используются в дизайне.



Ил. 1. Группа Blur. Обложка альбома «Parklife» (1994).
Фотограф: Боб Томас. Дизайн: студия Stylorouge

Fig. 1. Blur. Cover of album Parklife (1994). Photographer: Bob Thomas.
Design: studio Stylorouge

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/94761-Blur-Parklife/image/SW1hZ2U6MTU0NTM0MzE=>

В 1994 г. вышел альбом «Parklife» группы Blur (см. ил. 1). Для дизайна обложки музыканты выбрали готовую фотографию собачьих бегов из портфолио спортивного фотографа Боба Томаса. Музыканты объясни-

ли свой выбор тем, что морды собак на этом кадре выглядят смешно и безумно, что соответствует настроению альбома и характеру песен. Фотография доминирует над текстом, заполняя все пространство обложки, и даже название группы в виде ярких желтых букв, расположенное внизу, превращается в часть фотографии, в барьер, который намеревается перепрыгнуть один из псов.

Часто обложки музыкальных альбомов оформляются портретами исполнителей. Но фотографию на обложке альбома «Raising Sand» Роберта Планта и Элисон Краусс (2004; см. ил. 2) отличает то, что она сделана в характере lifestyle (повседневности). Зритель видит исполнителей в естественных, не постановочных позах. Внимание музыкантов привлекло что-то за кадром. Сцена хорошо продумана, нейтральный фон песчаной дюны не отвлекает от стройных силуэтов и рифмы в образах героев: их черная одежда, выющиеся волосы, улыбки создают гармоничное настроение. Перед нами фотография-документ, миг, выхваченный из потока времени. Но нам его достаточно, чтобы представить жизнь до и после него.



Ил. 2. Роберт Плант и Элисон Краусс. Обложка альбома «Raising Sand» (2004). Фотограф: Памела Спрингстин.
Фотограф группы: Русс Харрингтон.
Дизайнер и арт-директор: Стив Джаргенсмайер

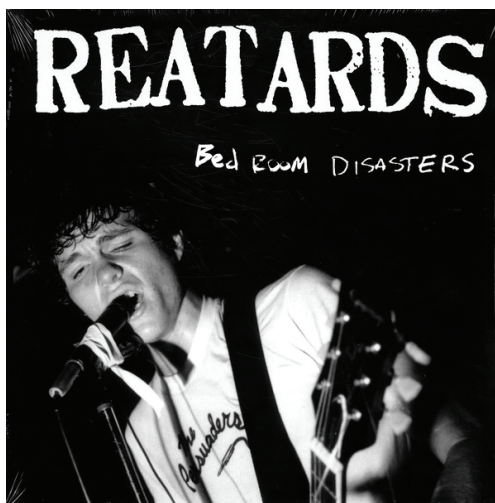
Fig. 2. Robert Plant and Alison Krauss. Cover of album Raising Sand, 2004.
Photographer: Pamela Springsteen. Band photographer: Russ Harrington.
Designer and art director: Steve Jurgensmeyer

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/41031-Robert-Plant-Alison-Krauss-Raising-Sand/image/SW1hZ2U6MjQzNjI1MA==>

А. Руйе отмечает, что фотография-документ расцветает в эпоху репортажа. Способность одним кадром описать событие — искусство. Задача

таких кадров — вызывать в зрителе ощущение причастности, присутствия. Таким образом, мы видим, что фотография-документ — это не только каталожное изображение, но и изображение, которое эмоционально повествует о свершившемся моменте.

Для обложек музыкальных альбомов такие фотографии чаще всего создаются на концертах. Концерт — событие, в котором эмоциональный подъем музыканта и зрителя находится на максимальном пике. Концерты насыщены и эмоциональны. Важно поймать момент, уловить «истинность». Так, на обложке альбома «Bed Room Disasters» группы Reatards (2004; см. ил. 3) помещен портрет музыканта, сделанный во время концерта. Его лицо далеко от идеального портрета: глаза прищурены, лицо запечатлено в момент пения и от этого искажено. Тем не менее все эти детали в совокупности сообщают фотографии эмоциональное напряжение, которое усиливается диагональной композицией кадра в пространстве обложки.



Ил. 3. *Группа Reatards. Обложка альбома «Bed Room Disasters» (2004).
Фотограф: Крис Андерсон, работает под псевдонимом Кандерсон*

Fig. 3. *Cover of Reatards's album Bed Room Disasters, 2004.
Photographer: Chris Anderson, pseudonym Canderson*

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/1236595-Reatards-Bed-Room-Disasters/image/SW1hZ2U6NDcxNzIyOA==>

Фотография как выражение по А. Руйе

Говоря о фоторепортаже, мы заходим на территорию фотографии-выражения, так как репортажная съемка наряду с ее объективностью, документальностью и способностью сообщить информацию стала давать оценку отображенным событиям. А. Руйе описывает этот процесс следу-

ющим образом: «После полутора веков почти безраздельного владычества документальной стороны фотографии (обозначим ее термином “фотография-документ”) в последнюю четверть XX века мы присутствовали при весьма отчетливом изменении тенденции: документ вступил в глубокий кризис, который выразился в расцвете “фотографии-выражения” — выразительной стороны фотографии, в течение долгого времени скрытой или отвергаемой» [Руйе 2014: 162].

Согласно Руйе, документальная фотография, как и фотография вообще, не может предоставлять зрителю достоверную информацию о реальности; она неравнозначна референту, «создает миры, позволяет им проявиться» [Руйе 2014: 11]. Он рассуждает о невозможности объективной истины, из чего делает вывод, что любое изображение есть фикция. По этому вопросу он вступает в полемику с Роланом Бартом, писавшим, что фотография — это предмет, которому предшествует существующий референт, который и отображается в фотографическом снимке [Барт 2011]. Андре Руйе критикует Барта за его возвеличивание референта и игнорирование значения самой фотографии и фотографического процесса. Ведь, по мнению Руйе, «вещь и фотография начинают друг на друга влиять» [Руйе 2014: 72, 81].

Таким образом, фотография из функционально невольного положения документа начинает «выражать», а не просто иллюстрировать [Руйе 2014: 194]. Фотография-выражение призвана выражать идею. Фотография выступает как обобщающий образ, символ, а не индекс, как в документе (термины *символ* и *индекс* используются здесь в понимании Чарльза Пирса [2011]). Автору важно найти образ. В кадре разворачивается драматургия действия, нарратив, появляется неочевидный на первый взгляд смысл.

Фотография на основе фотографии-выражения

Метафора — ключевой метод в создании дизайн-проектов и неисчерпаемый источник образов для дизайна. Промышленные дизайнеры вдохновляются органическими формами; фэшн-дизайнеры создают коллекции, вдохновленные природой; коммуникационные дизайнеры создают бренд-концепции, основанные на метафорическом понимании бренда. На метафоре строятся рекламные образы, которые через ассоциации говорят о дружбе, любви и иных человеческих ценностях.

Дизайнер может работать с изображениями, которые значат больше, чем то, что изображено в буквальном смысле. И выбор, и создание таких фотографий наделяют дизайн новыми смыслами и придают всему объекту, в нашем случае музыкальному альбому, большую глубину, чем фотография-документ.

Для альбома «El Camino» группы The Black Keys (1997; см. ил. 4) использовано фото автомобиля на парковке. *El camino* в переводе с испанского означает ‘дорога’, ‘путь’, и автомобиль выступает как символ дороги и движения. Кроме этого, сама модель авто выбрана не случайно, это машина, на которой группа ездила в свои первые туры.



Ил. 4. *Группа The Black Keys. Обложка альбома «El Camino» (1994)*

Fig. 4. *The Black Keys. Cover of album El Camino, 1994*

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/390739-The-Black-Keys-El-Camino/image/SW1hZ2U6NDA4MTM2MDE=>

Если фотография-документ — это преимущественно отобранные готовые снимки, то фотография-выражение — это, как правило, постановочная, спроектированная фотография. На обложке альбома «Lumiere obscure» 1999 г. немецкого исполнителя Роланда Восса (Roland Voss), работающего в проекте Lemongrass, размещена фотография, на которой в густой зеленой траве стоит выключенный телевизор (см. ил. 5). Соединение образа буйно растущей травы и обесточенного телевизора создают точку противостояния между природным и рукотворным, при этом телевизор утопает в растительности, таким образом заявлена победа природы над техногенным.

Двойной портрет на обложке альбома «Happiness» группы Hurts (2010; см. ил. 6) показывает на первый взгляд очень похожих между собою молодых мужчин, но при более пристальном взгляде мы замечаем разность их образов, и чем дольше мы будем рассматривать фотографию, тем больше деталей сможем обнаружить. Положение рук — на столе и под столом, одежда — костюм с двубортным пиджаком и рубашка с закатанными рукавами, фигуры освещены с разных сторон. Так постепенно, деталь за деталью складывается ощущение: несмотря на то что на снимке мы видим людей, сидящих за одним столом, на самом деле они противопоставлены друг другу, а сама ситуация, в которой они участвуют, похожа если не на вопрос, то на разговор неравных по положению людей. Как интерпретировать фотографию, которая иллюстрирует альбом под названием «Счастье»? Что может выражать черно-белый парный портрет: возможно, речь идет о необходимости отстаивать свое право на счастье? Или же это ме-

тафора небесного суда, на котором взвешивается человеческая жизнь со всеми ее взлетами и падениями?



Ил. 5. Проект Lemongrass. Обложка альбома «Lumière obscure» (1999)

Fig. 5. Lemongrass. Cover of album Lumière obscure, 1999

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/2744-Lemongrass-Lumière-Obscure/image/SW1hZ2U6MzUxOTMzMMA==>



Ил. 6. Группа Hurts. Обложка альбома «Happiness» (2010)

Fig. 6. Hurts. Cover of album Happiness, 2010

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/2550098-Hurts-Happiness/image/SW1hZ2U6NjQ1NDUxOA==>

Фотография как инструмент по А. Руйе

В середине XIX — первой трети XX в. художники быстро взяли фотографию в арсенал своих инструментов. Создавались альбомы с фотографиями обнаженной натуры в стандартных позах. Художники, например Эжен Делакруа, сотрудничали с фотографами и создавали каталоги фотографий для своей работы, а некоторые живописцы, например Альфонс Муха, организовывали собственные фотоателье. Фотографию использовали в коллажах (дадаисты и сюрреалисты), для поиска новых композиционных ракурсов, точек и углов зрения (Ласло Мохой-Надь, Александр Родченко). Фотография стала исходным материалом, и через ее трансформацию создавались новые произведения; с фотографией работали как с инструментом; она попала в поле экспериментов, ее комбинировали и подвергали трансформациям, что позволяло создать новый, ранее не существовавший образ.

Фотография как инструмент дала художникам новые выразительные возможности. В 1920-е годы расцветает техника коллажа; художественным приемом становится использование фотофильтров. Разнообразные методы фотопечати дают толчок к работе с цветом и текстурой бумаги. Само существование негативного носителя на пленке открывает мир иррациональных образов. Так в фотографии был обнаружен большой творческий ресурс. Молодые художники в поисках творческих идей начинают ассимилировать возможности фотографии в искусство прежде всего через материалы.

По сравнению с фотографией-выражением фотография-инструмент работает с материальными признаками фотографии.

Фотографика на основе фотографии-инструмента

Разнообразные приемы фотографии можно разделить на две группы. В первом случае изображения обусловлены техническими возможностями камеры, техникой печати, типами пленок и т. п.; приемы второй группы работают с композицией, точкой зрения, ракурсом.

Технические особенности фотографии — неисчерпаемый художественный ресурс; каждый прием обладает своей визуальной силой и характером, и интересно наблюдать, с какой целью используются фотографии или результаты их обработки в дизайнерских проектах.

Обложка сингла группы Depeche Mode «Enjoy the Silence» (1990; см. ил. 7) оформлена изображением силуэта розы, выполненном в технике, имитирующей технику фотограммы — съемку без камеры. Это изображение отсылает нас к первым фотоотпечаткам У. Ф. Тальбота (1800–1877), к его экспериментам съемки без фотоаппарата, только с использованием светочувствительного материала и источника света, когда он запечатлевал формы растений. В бесцветном силуэте, данном нам в инверсии, обнаруживается нечто магическое, призрачное, печальное. Образ розы представляется нам готически романтизированным. Мы видим, как благодаря графике, которую, в отличие от фотореалистичного снимка, обретает изображение цветка, создается настроение и выстраивается эмоциональный образ.



Ил. 7. Группа Depeche Mode. Обложка сингла «Enjoy the Silence» (1990)

Fig. 7. Depeche Mode. Cover of single Enjoy the Silence, 1990

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/22019-Depeche-Mode-Enjoy-The-Silence/image/SW1hZ2U6NDQ5MDQ5NA==>

Фотография может быть напечатана в разных масштабах. Соединение разномасштабных изображений в одно, многократное повторение и спиралеобразное смещение стали приемами для создания обложки альбома «Split» группы The Groundhogs (1971; см. ил. 8). Несмотря на кажущуюся простоту, этот прием требовал нетривиальной технической реализации, так как дизайн создавался без применения компьютера, и в реальности автору обложки пришлось напечатать десять изображений с шагом в масштабе, вырезать окружности разного диаметра и собрать их в цельную динамичную композицию.

Частым приемом, который пришел из технической части фотопроцесса в дизайн, является использование фильтров. Фильтры могут тонировать, поляризовать, искажать и трансформировать изображение. Фильтры как дополнительная насадка на оптику были нужны аналоговой фотографии для создания искажений. В качестве художественного приема часто используется фильтр «калейдоскоп». Калейдоскоп довольно вариативен, он искажает картинку в зависимости от того, как организованы грани на стекле фильтра, а движение камеры относительно объекта влияет на итоговое преломление. Прием одновременно понятен и загадочен, он создает ощущение чего-то праздничного, подобного преломлению света в хрустале, но в то же время чего-то таинственного благодаря новым, дополнительным граням. В качестве примера можно привести оформление альбома музыканта Four Tet, вышедшего в рамках серии DJ-Kicks (см. ил. 9), где многократно повторенное в калейдоскопе лицо диджея создает темпо-ритмическую организацию пространства.



Ил. 8. Группа The Groundhogs. Обложка альбома «Split» (1971)

Fig. 8. The Groundhogs. Cover of album Split, 1971

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/101396-Groundhogs-Split/image/SW1hZ2U6MjIwMjIxNzk=>

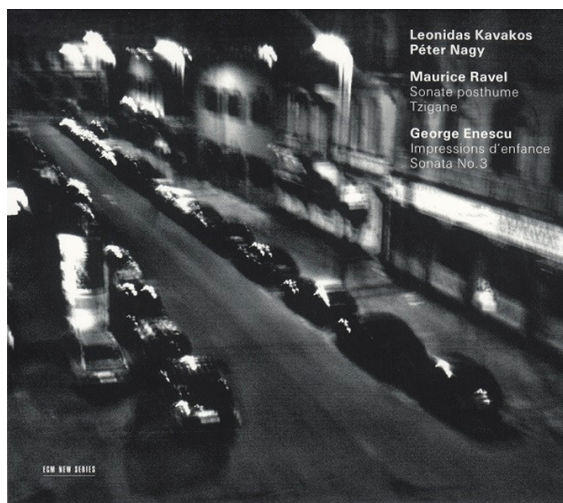


Ил. 9. Проект DJ Kicks. Обложка альбома треков от Four Tet (2006)

Fig. 9. DJ Kicks project. Cover of album of tracks by Four Tet, 2006

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/74149-Four-Tet-DJ-Kicks/image/SW1hZ2U6ODUyMTY1OTg=>

Художественными приемами часто становятся технические ошибки — например, фотографии с некорректно выставленным временем экспонирования, в том числе пересвеченные фотографии, в которых настолько много света, что детали теряются. Слишком долгая выдержка может стать источником размытых кадров, если работать без штатива и снимать с рук. Именно фотография со следами тремора была использована для оформления обложки совместного альбома греческого скрипача Леонидаса Кавакоса (Leonidas Kavakos) и пианиста Петера Надя (Péter Nagy), которые исполняют произведения Мориса Равеля и Джордже Энеску (2006; см. ил. 10). Изображение и способ съемки создают созвучное содержанию музыки настроение.



Ил. 10. Леонидас Кавакос (скрипка) и Петер Надь (фортепиано) исполняют Ж. М. Равеля и Дж. Энеску. Обложка альбома (2006)

Fig. 10. Leonidas Kavakos (violin) and Péter Nagy (piano) perform J. M. Ravel and G. Enescu. Cover of album, 2006

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/1053189-Leonidas-Kavakos-Péter-Nagy-2-Maurice-Ravel-George-Enescu-Maurice-Ravel-George-Enescu/image/SW1hZ2U6OTg1MDIxMQ==>

Фотография как художественный материал по А. Руйе

К концу XX в. фотография преодолевает подчиненные функции инструмента и носителя и начинает выступать как основная составляющая произведения [Руйе 2014: 410]. А. Руйе отмечает, что фотография как материал искусства является результатом серьезной работы художника.

Еще в работах немецких дадаистов 1920-х годов фотография выступает в роли художественного материала. Они использовали фотографию как элемент сложного визуального конструкта. Л. Мохой-Надь говорил о том, что работа с фотографией не сводится к творческому процессу съемки, но «трансформирует фотографический процесс съемки в свободную художественную активность» [Moholy-Nagy 1928: 152].

В работе художника с фотографией принципиальными становятся отношение фотографии к реальности и ее существование как презентации, т. е. отсылающей к себе самой и, в отличие от фотографии-документа или фотографии-впечатления, отсылающей к референту [Руйе 2014: 431].

В этом поле Руйе формулирует две идеи: во-первых, искусство-фотография наполняет фотографию смыслом и концепцией, во вторых, убеждение, согласно которому фотография — это не искусство, поскольку оно механистично, т. е. создано механическим аппаратом, нежизнеспособно.

Фотографика на основе «искусства-фотографии»

Несмотря на утилитарность, некоторые работы графического дизайнера наделены силой современного искусства: от дизайнера требуется не только техническое или художественно-композиционное решение, он должен мыслить и действовать как художник, иметь свое авторское видение. При создании таких работ дизайнер мыслит лист как художник, наряду с этим владея техникой съемки или глубоким пониманием возможностей материала. Воспринимая фотографию как художественный материал, дизайнер не перемещает фотографию на периферию своих произведений; напротив, фотография становится «искусством-фотографией».

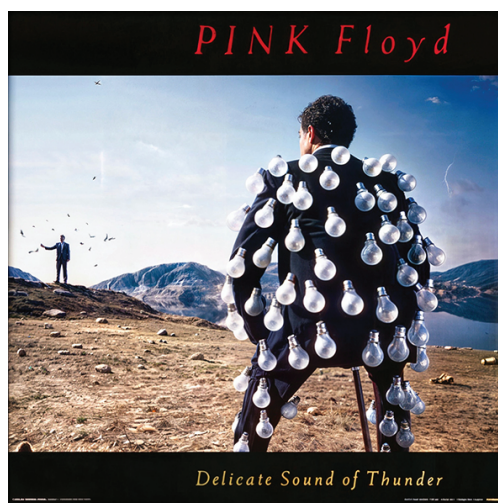
Первым автором-дизайнером, который интегрировал фотографию в дизайн-проекты, стал Ласло Мохой-Надь (1915—1946). Он радикально изменил вектор работы с фотографией в традициях Баухауса, работая с ее чистой ясной формой, и был одним из первых, кто системно изучал характерные свойства, присущие фотографии: мобильность, точку зрения, беспристрастное фиксирование реальности.

Далее мы приведем примеры обложек альбомов, оформление которых показывает использование фотографии как художественного материала. Их дизайнеры демонстрируют проектный подход к работе, обложка мыслится сразу в виде фотографии, и заранее предполагается ее дополнение графическими элементами, такими как текст, логотипы и др. Художник проектирует полный цикл производства фотографии: от идеи до конечного результата. Для ряда дизайнеров фотография стала способом создавать визуальные образы и конструировать свои творческие замыслы. Итоговое изображение на обложке альбома, плакате, книжной обложке или на страницах журнала неразрывно связано с его смыслом. Рассмотрим работы дизайнеров, которые самостоятельно создавали фотографию для дизайн-проектов.

Сторм Торгерсон (Storm Torgerson, 1944—2023) — британский фотограф и дизайнер, основатель дизайнерской студии Hipgnosis, основной специализацией которой стала разработка дизайна для обложек музыкальных альбомов. Торгерсон известен как автор большинства обложек группы Pink Floyd; он был близким другом участников группы и разделял идеи рок-н-ролла. В числе прочего он заявлял о способности рок-н-ролла быть глупым и сумасшедшим. Все работы, в том числе дизайн обложки альбома «Delicate Sound of Thunder» (1988), метафоричны. Сторм Торгерсон трепетно относится к деталям, каждый элемент его работ не случаен;

образ, метафора, игра со смыслами — то, что делает их столь завораживающими. Автор постоянно размышляет и в результате создает нереальные реальности, которые воплощают его идеи. Работы Торгерсона представляют яркий пример «искусства-фотографии» в дизайне.

«Delicate Sound of Thunder» — концертный альбом. С. Торгерсон поставил себе творческую задачу — показать на обложке альбома опыт посещения рок-концерта. Концерты Pink Floyd всегда отличались грандиозностью и эффектностью — квинтэссенцией светового и звукового шоу. Вдохновившись природой такого взаимодействия, Торгерсон на обложке для альбома разыграл сцену, в которой мистер Свет встречается мистера Звука (Mr Light meets Mr Sound) [Torgerson, Curzon 2007: 109], воплотив ее в виде фотографии (см. ил. 11), где изображены двое мужчин. Один из них стоит вдалеке на холме в окружении стаи птиц, а другой, в костюме, к которому прикреплены лампочки, повернулся спиной к зрителю. В этом кадре обнаруживаются отсылки к произведениям других жанров искусства: так, композиционно эта встреча организована в стилистике перестрелки из кинематографического вестерна, а пиджак с лампочками отсылает нас к «пиджаку-афродизиаку» Сальвадора Дали. Тем самым Торгерсон конструирует новый образ, опираясь на известные метафоры, и наполняет обложку альбома множеством смыслов.

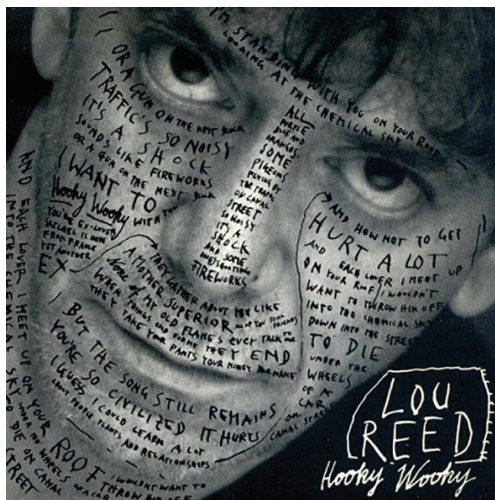


Ил. 11. Группа Pink Floyd. Обложка альбома «Delicate Sound of Thunder» (1988).
Дизайнер, фотограф: Сторм Торгерсон

Fig. 11. Pink Floyd. Cover of album Delicate Sound of Thunder, 1988.
Designer, photographer: Storm Torgerson

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/406702-Pink-Floyd-Delicate-Sound-Of-Thunder/image/SW1hZ2U6MTA4MzA5NDE=>

Стефан Загмайстер (Stefan Sagmeister, род. 1963) — австрийский дизайнер, живет и работает в США. Своим творческим кредо он видит создание дизайна, который затрагивает сердца людей, вызывает эмоции, что реализуется через разрушение границ и устоев. Характерными признаками работ С. Загмайстера являются темпераментность содержания и неожиданность в использовании художественных средств [Филь, Филь 2008: 158]. В отличие от Торгерсона, непосредственно снимавшего фото, для Загмайстера фотография является одним из инструментов, с которым он работает, при этом фотография в его работах может совмещаться с текстом, а финальная презентация проекта и идеи часто происходит посредством фотографии. В качестве примера можно привести ставший иконой графического дизайна плакат Загмайстера для его лекции в Детройте, который изображает собственное тело дизайнера с нацарапанной на нем текстом афиши (1999) или работу с эффектом анаглифа в дизайне обложки альбома группы Н. Р. Zinker «Mountains of Madness», где благодаря эффекту фильтра спокойная морда собаки, изображенная на обложке, в момент извлечения пластинки из конверта превращается в дикий оскал. На обложке альбома Лу Рида «Hooky Wooky» (1996) дизайнер стирает границы между фотографией и графикой, используя лицо в качестве основы для направления линий текста (см. ил. 12).



Ил. 12. Лу Рид. Обложка альбома «Hooky Wooky» (1996).
Дизайн буклета к альбому: Стефан Загмайстер

Fig. 12. Lou Reed. Cover of album Hooky Wooky, 1996.
Album booklet design: Stefan Sagmeister

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/220864-Lou-Reed-Hooky-Wooky/image/SW1hZ2U6ODM3MzY5Ng==>

Стефан Загмайстер, кроме того, создал типографические инсталляции, текст на которых складывается во фразу «Tryin to Look Good Limits My Life» (Попытка выглядеть хорошо ограничивает мою жизнь) (2004). Это пять фотографий, на которых запечатлены части фразы, созданные с помощью скотча на заборе, гофрированной трубы, плавающей в бассейне, и собранные из веток кустарника [Roberts 2015: 270].

Дэвид Карсон (David Carson, род. 1954) — американский дизайнер, арт-директор; он считается пионером гранж-типографики в графическом дизайне. Вслед за Руди Вандерлансом и Зузанной Личко в 1990-е годы он начал действовать наперекор модернистским принципам работы с пространством журнальной полосы и произвел революцию в графическом дизайне [Хеллер, Чваст 2016: 264—265]. Особенно Карсон известен по работам с журналом альтернативной музыки «Ray Gun», с которым сотрудничал в 1992—1995 гг. Во многом появление анархических приемов в верстке, использовавшихся Карсоном, объясняется тотальным вступлением графического дизайна в цифровую эпоху.



Ил. 13. Обложка переизданных альбомов Джона Колтрейна 1963 г. (2018).
Дизайн обложки: Дэвид Карсон

Fig. 13. Cover of John Coltrane's '63 albums' reissue, 2018.
Cover design: David Carson

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/12890602-John-Coltrane-1963-New-Directions/image/SW1hZ2U6NjY5MzY4NDE=>

Неразборчивость как художественный прием отличает его работу и со шрифтом, и с изображением. Изображение складывается из обрывков страниц журналов, цветных плашек, фрагментированной фотографии — все это необходимо дизайнеру для создания эмоционально заряженного визуального сообщения. Дэвид Карсон так говорит о себе: «Я большой сторонник эмоций в дизайне и сообщений, которые отправляются до

того, как кто-то начнет читать...» [Muller 2022: 409]. Источником для работ дизайнера в равной мере являются как снимки, опубликованные в журналах и т. п., так и его собственные фотографии. Примеры авторского стиля Карсона можно увидеть в оформлении обложек переизданий альбомов Джона Колтрейна (см. ил. 13–14).

Дэвид Карсон — автор трех книг о дизайне, из которых в контексте фотографии особенно интересна «Fotografiks» [Carson, Meggs 1999]. Книга сверстана самим автором и полностью состоит из сделанных им фотографий, сопровождаемых текстом. Читателя-зрителя на страницах встречают развороты, сверстанные в фирменной стилистике Карсона. Текст к книге написан американским теоретиком искусства, автором книг и статей по истории графического дизайна Филиппом Меггсом (Philip B. Meggs, 1942–2002). На титульной странице он отмечает, что фотографика (fotografiks) — это баланс между фотографией и дизайном, осуществляемый через графический образ, который появляется из содержания, а далее, на первом шмуцтителе размещена фраза: «Или фотографика — это фотография с подходом графического дизайна» (Or Fotografiks Photography with a [graphic design] [sic!] attitude). Эту фразу можно понимать как говорящую о процессе поиска и проектирования фотографии для решения задач дизайна. Именно таков подход к работе с фотографией Д. Карсона.



Ил. 14. Обложка переизданных альбомов Джона Колтрейна 1963 г. (2018).
Дизайн групповой упаковки и буклета: Дэвид Карсон

Fig. 14. Cover of John Coltrane's '63 albums' reissue, 2018.
Group packaging and booklet design: David Carson

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/12890602-John-Coltrane-1963-New-Directions/image/SW1hZ2U6NjY5MzY4NDE=>

Заключение

Мы рассмотрели примеры создания дизайна музыкальных альбомов с применением фотографии и смогли обнаружить, что все функции фотографии, сформулированные А. Руйе, реализуются в графическом дизайне. Фотография как документ характеризуется точностью, буквальностью и обозначает изображенный предмет. В дизайне эта функция находит применение в тех случаях, когда нужно подчеркнуть реальность события или предмета. Фотография как выражение используется, если нужно с помощью простых технических средств создать сложный многоплановый образ. Фотография как инструмент применяется для проектирования новой визуальной среды при помощи технических приемов и методов: в этом случае фотография перестает обозначать изображаемое и становится творческим инструментом, подобно краскам для художника. Фотография как художественный материал — максимально креативная функция, благодаря чему сама фотография становится объектом искусства. Как правило, над созданием таких фотографий работают художники и дизайнеры высокого уровня.

В результате проведенного сравнительного анализа было выявлено, что описанные Руйе функции существенно различаются в фотографии и фотографике: фотография в своих функциях эволюционировала, приобретая и аккумулируя их поэтапно, а фотографика, или фотография в дизайне, использует все функции фотографии одновременно.

Предлагаемая А. Руйе концепция функций фотографии может быть использована как метод дизайн-практики и стать основой методологии фотографикки и дизайн-проектирования.

Работая над материалом данной статьи, мы вновь убедились в гибкости и многофункциональности фотографии, в ее бескрайнем творческом потенциале и способности к трансформациям в зависимости от художественной концепции.

Литература

- Барт 2011 — *Барт Р.* Camera lucida: Комментарии к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. К. Рыклина. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.
- Гавришина 2015 — *Гавришина О.* Фотография: исследовательский ландшафт последней трети XX столетия (Рец. на кн.: *Руйе А.* Фотография: Между документом и современным искусством. СПб., 2014) // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 317—320.
- Лаврентьев 2015 — *Лаврентьев А. Н.* Фотографика в системе образования дизайнера-графика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2015. № 3. С. 14—28.
- Пирс 2011 — *Пирс Ч. С.* Что такое знак? / Пер. А. А. Аргамаковой под ред. Е. В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 88—95.
- Пронина 2012 — *Пронина А. Ю.* Фотографика. История термина, его значение и местоположение в системе искусств // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 50—55.

- Руйе 2014 — Руйе А. Фотография: Между документом и современным искусством / Пер. с фр. М. Михайлова. СПб.: Клаудберри, 2014.
- Степанов 2022 — Степанов М. А. Воображение фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 148–151. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_148.
- Филь, Филь 2008 — Филь Ш., Филь П. Графический дизайн XXI века / Пер. с англ. И. М. Борисова. М.: Астрель, 2008.
- Хеллер, Чваст 2016 — Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей: От викторианской эпохи до нового века / Пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева. 2016.
- Черневич 1979 — Черневич Е. В. Из истории графического дизайна // Советское фото. 1979. № 2. С. 18–19.
- Barreau 2007 — Barreau S. André Rouillé. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris. Gallimard, coll. “Folio / Essais”, 2005, 704 pages: [Compte rendu] // *Ethnologie française*. Vol. 37. No. 1. 2007. P. 165–167.
- Carson, Meggs 1999 — Carson D. *Fotografiks: An equilibrium between photography and design through graphic expression that evolves from content* / Text by Ph. Meggs. Richmond: Gingko Press Inc., 1999.
- Moholy-Nagy 1928 — Moholy-Nagy L. *Photographie, mise en forme de la lumière* // Moholy-Nagy L. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993. P. 152–153.
- Muller 2022 — Muller J. *The history of graphic design: 1890 — today*. Los Angeles: Taschen, 2022.
- Roberts 2015 — Roberts C. *Graphic design visionaries*. London: Laurence King, 2015.
- Rouillé 2005 — Rouillé A. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Torgerson, Curzon 2007 — Torgerson S, Curzon P. *Mind over matter: The images of Pink Floyd*. London: Omnibus Press, 2007.

References

- Barreau, S. (2007). André Rouillé. *La photographie: Entre document et art contemporain*: [Review]. *Ethnologie française*, 37(1), 165–167.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Seuil.
- Carson, D. (1999). *Fotografiks: An equilibrium between photography and design through graphic expression that evolves from content* (Ph. Meggs, Text). Gingko Press Inc.
- Chernevich, E. V. (1979). Iz istorii graficheskogo dizaina [From the history of graphic design]. *Sovetskoe foto*, 1979(2), 18–19. (In Russian).
- Fiell, Ch. J., & Fiell, P. M. (2005). *Graphic design for the 21st century*. Taschen.
- Gavrishina, O. V. (2015). Fotografii: issledovatel'skii landshaft poslednei treti XX stoletia (Rets. na kn.: Ruie A. Fotografii: Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom) [Photography: Research landscape of the last third of the 20th century. SPb., 2014 (Review of Russian edition of Rouillé 2005)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2015(6, no. 136), 317–320. (In Russian).
- Heller, S., & Chwast, S. (2011). *Graphic style: From Victorian to new century*. Harry N. Abrams.
- Houser, N., De Tienne, A., Eller, J. R., Lewis, A. C., Clark, C. L., & Davis, D. B. (Eds.) (1998). *The essential Peirce: Selected philosophical writings. Vol. 2. 1893–1913*. Indiana Univ. Press.

- Lavrent'ev, A. N. (2015). Fotografika v sisteme obrazovaniia dizainera-grafika [Fotographiks in the education system of graphic designers]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda: Vestnik MGKhPA*, 2015(3), 14–15. (In Russian).
- Moholy-Nagy, L. (1993). Photographie, mise en forme de la lumière. In L. Moholy-Nagy. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (pp. 152–153). Jacqueline Chambon.
- Muller, J. (2022). *The history of graphic design: 1890 — today*. Taschen.
- Pronina, A. Iu. (2012). Fotografika. Istoriia termina, ego znachenie i mestopolozhenie v sisteme iskusstv [Fotographiks. History of the term, its meaning and place in the system of arts]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda: Vestnik MGKhPA*, 2012(4), 50–55. (In Russian).
- Roberts, C. (2015). *Graphic design visionaries*. Laurence King.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie: Entre document et art contemporain*. Gallimard.
- Stepanov, M. A. (2022). Voobrazhenie fotografii [Photography's imagination]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury*, 2022(4, no. 49), 148–151. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_148. (In Russian).
- Torgerson, S., & Curzon, P. (2007). *Mind over matter: The images of Pink Floyd*. Omnibus Press.

Информация об авторе

Анастасия Юрьевна Пронина

преподаватель, Школа дизайна,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики»
аспирантка, Аспирантская школа по
искусству и дизайну, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 115054, Москва, ул. Малая
Пионерская, д. 12
✉ chapterxvi@yandex.ru

Information about the author

Anastasiya Yuryevna Pronina

Tutor, Art and Design School, HSE
University
Post-Graduate Student, Postgraduate
School of Art and Design, HSE
University
Russia, 115054, Moscow, Malaya
Pionerskaya Str., 12
✉ chapterxvi@yandex.ru