

александр родченко: «объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе»

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-159-190

*Суммирую: чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая представление об объекте.
Александр Родченко, 28 августа 1928 года*

Аннотация

В статье рассматривается творческий путь Александра Родченко в искусстве фотографии. Выделяются ключевые положения его системы видения — ракурс, диагональ как символ композиционной остроты, режиссерское отношение к задаче в целом, предполагающее точный отбор точек съемки для создания максимально выразительного рассказа о событии через последовательность кадров. Выявляются этапы становления мастера, его обращение к определенным жанрам (портрет, беспредметная фотография, фоторепортаж, спорт). Корпус работ Родченко-фотографа исследуется в контексте актуальных задач и «новой оптики» своего времени. Анализируются статьи Родченко в журнале «Новый ЛЕФ», учебные программы для членов фотокружка во ВХУТЕМАСе и слушателей курсов при «Союзфото» — на их основе определяются актуальные задачи фотоискусства. Затрагиваются вопросы развития фотоавангарда как самостоятельного направления в визуальной культуре первой трети XX века. Фотоавангард, наследуя изобретательский характер искусства первой четверти XX века, развивается как технический и идейно-художественный эксперимент, образуя в итоге мировоззренческую программу своей эпохи. основополагающие черты «нового видения» выявляются на основе публикаций Ласло Мохой-Надя, Франца Роха, Вернера Граффа и определяются как новое «переживание пространства», новое мировосприятие, влекущее за собой и смену языка визуальных коммуникаций. основой «нового видения» становится «улучшенная выразительность» — фотография как упорядоченное особым образом изображение действительности.

Ключевые слова: фотоавангард, ракурс, двойная экспозиция, соляризация, «новое видение», «Новый ЛЕФ», фоторепортаж, фотографический конструктивизм, язык фотографии, учебная программа по фотографии

Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА

РГХПУ им. С. Г. Строганова,
125080, Россия, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 9
strogdesign@gmail.com

EKATERINA
A. LAVRENTIEVA

Russian State Stroganov University of Industry
and Applied Arts, 125080, Russia, Moscow,
Volokolamskoe highway, 9
strogdesign@gmail.com

Для цитирования: Лаврентьева Е. А.
Александр Родченко: «Объектив
фотоаппарата — зрачок культурного
человека в социалистическом обществе» //
Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design.
№ 5 (1/2025). С. 159–190

alexander rodchenko:
“the camera lens is
the apple of the eye
of a cultured person in
a socialist society”

*To summarize: in order to teach a person to see from new points, it is necessary to photograph ordinary objects that are well known to him from unexpected points and in unexpected positions, and to photograph new objects from different points, giving an idea of the object.
Alexander Rodchenko. August 18, 1928*

Abstract

The article examines the creative path of Alexander Rodchenko in the art of photography. The key provisions of his vision system are highlighted — perspective, diagonal as a symbol of compositional acuity, director's attitude to the task as a whole, which involves the precise selection of shooting points to create the most expressive story about an event through a sequence of frames. The stages of the master's development are revealed, manifested through an appeal to certain genres (portrait, non-objective photography, photo reportage, sports). The body of works by Rodchenko the photographer is studied in the context of current tasks and the “new optics” of his time. Rodchenko's articles in the magazine “Novy LEF”, training programs for members of the photography circle at VKHUTEMAS and students of the courses at “Soyuzfoto” are analyzed — on their basis, current tasks of photographic art are determined. The issues of the development of the photo avant-garde as an independent direction in the visual culture of the first third of the twentieth century are touched upon. The photo avant-garde, inheriting the inventive nature of the art of the first quarter of the twentieth century, develops as an experiment, both technical and ideological-artistic, ultimately forming the worldview program of its era. The fundamental features of the new vision are revealed on the basis of the publications of Laszlo Moholy-Nagy, Franz Roch, Werner Graff and are defined as a new “experience of space”, a new worldview, entailing a change in the language of visual communications. The basis of the new vision becomes “improved expressiveness” — photography as a specially ordered image of reality.

Keywords: photo avant-garde, perspective, double exposure, solarization, new vision, “New LEF”, photo report, photographic constructivism, language of photography, photography curriculum

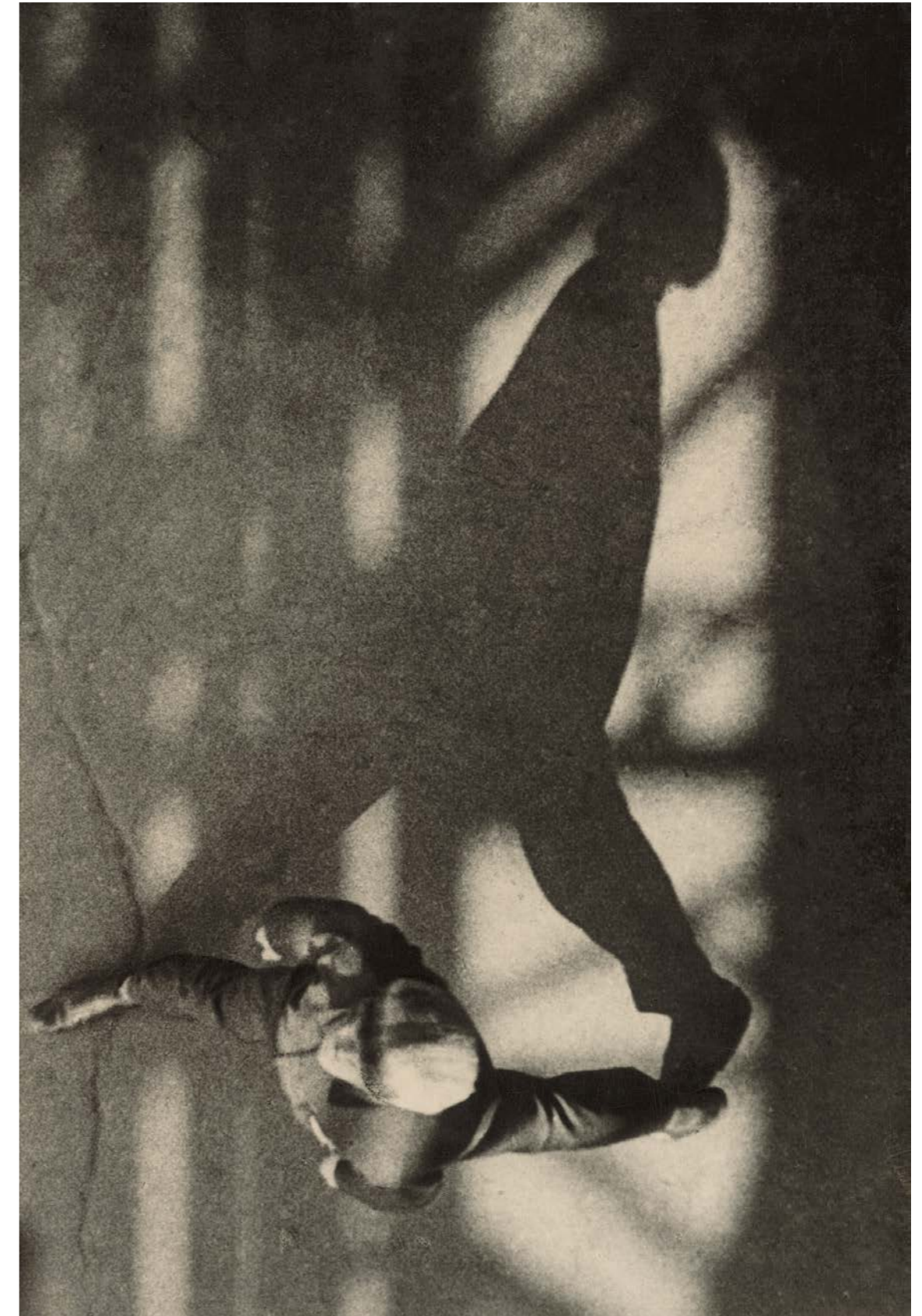
Имя Александра Родченко, пионера фотомонтажа и фотографа-новатора, — неотъемлемая часть истории мирового фотоавангарда. Для истории фотографии XX века он стал тем, кто ввел в корпус приемов работу с ракурсом и диагональю как особой композиционной осью кадра — говоря его же словами, «революционизировал наше зрительное мышление» [Родченко, 1928е, с. 39].

Среди других ключевых мастеров, благодаря которым сложился лексикон мирового фотоавангарда, — Ласло Мохой-Надь, Альберт Ренгер-Патч, Ман Рей и Аркадий Шайхет, Яков Халип, Борис Игнатович, Георгий Петрусов, Вадим Ковригин. Список имен приведен с учетом рабочих контактов Александра Родченко, «встреча» же с западными авторами происходила на совместных выставках и на страницах книг и периодических изданий, которыми снабжали его Владимир Маяковский и Сергей Третьяков. Супруга Третьякова, Ольга, хорошо знавшая немецкий язык, переводила статьи об искусстве фотографии. В библиотеке Родченко были и ставшая одним из манифестов «нового видения» книга Франца Роха «Фотоглаз», изданная в 1929 году, и каталог знаменитой выставки «Фильм и фото» в Штутгарте, состоявшейся в том же году. А. Н. Лаврентьев отмечает, что «в архиве художника сохранилось несколько отпечатков, наклеенных на паспарту, на обороте которых остались этикетки выставок. Фигура шагающего человека (1928), снятого в сильном ракурсе, вернулась из Германии со знаменитой Штутгартской выставки „Фильм и фото“» [Лаврентьев, 1992, с. 126]. Из советских мастеров фотографии в выставке участвовали Дмитрий Дебабов, Семен Фридлянд, Борис Игнатович, Макс Альперт, Роман Кармен, Аркадий Шайхет. Связывался же с московскими фотографами Эль Лисицкий. Судя по дневниковым записям Варвары Степановой, он привез из Германии фото-бумагу для печати, а также отбирал фотоснимки всех советских авторов: Родченко, Игнатовича, Шайхета и других.

Выставка «Фильм и фото» была организована Немецким Веркбундом. За сбор и обработку материалов, как указано в каталоге, отвечал Ласло Мохой-Надь. На выставке, по словам составителей каталога, «была предпринята попытка систематически структурировать различные рабочие направления фотографии с точки зрения документирования мира, с точки зрения фиксации движения и сознательного проектирования образа с помощью света и тени и представить их в группах» [Film und Foto, 1929, р. 49]. По сути, экспозиция выставки «Фильм и фото» была посвящена изобразительной системе «нового видения» и в истории фотографии осталась как первая столь масштабная публичная демонстрация языка и приемов современного фотоискусства¹. Как

¹ На выставке, судя по нумерации каталога, было представлено 977 работ (при этом советский отдел выставки был перечислен поименно и не вошел в общую нумерацию работ). Фотография и кино были лишь одними из разделов выставки, где также отвели место и образцам промышленного и графического дизайна, живописи. Фотография тем не менее, по задумке

организаторов, мыслилась как объединяющий принцип развития новой визуальной культуры через «расширение обычного круга зрения человеческого глаза», как сказал бы Осип Брик (строка из его статьи «Чего не видит глаз». Журнал «Советское фото», № 2, 1926. С. 22–23).



Ил. 1
Александр Родченко. Пешеход. 1926

визуализация понятия фотоавангарда и дебют нового видения как «формы объективного зрения своего времени»².

Прежде чем мы обратимся к анализу творческого опыта Родченко-фотографа, следует определить историческую и контекстную специфику фотоавангарда как явления, ознаменовавшего собой развитие визуальной культуры первой трети XX века, — такой экскурс необходим, для того чтобы яснее очертить роль и место этого мастера в истории фотоавангарда. Именно инструментальный фотоавангард сформировал тот самый «революционный» взгляд на действительность, который в итоге привел к переосмыслению событий и фактов окружающего мира через нестандартные точки съемки и разнообразные оптические искажения. Фотография инициировала смену мышления — как творца, так и зрителя, при этом взяв на себя роль, по меткому выражению Сьюзен Зонтаг, «одного из главных посредников в восприятии действительности, притом создающих видимость участия» [Зонтаг, 2013, с. 22]³.

Советский фотоавангард как понятие для большинства исследователей (Валерий Стигнеев, Александр Лаврентьев) тождествен фотографическому модернизму. Авторы, рассматривающие советский фотоавангард в таком ключе (Маргарита Тупицына, Александр Лаврентьев), указывают на работы членов фотосекции группы «Октябрь» как обобщенный образ фотоавангарда, в первую очередь в связи с тем, что одним из ее организаторов и руководителей стал А. Родченко, хотя он и был впоследствии исключен из нее. Однако налицо и неоднозначность трактовки понятия. По мнению Ирины Чмыревой, «фотоавангард в Советской России включает в себя направления, имеющие разные причины и предпосылки своего формирования; также фотоавангард нельзя свести к выражению в фотографии авторов, приверженцев единой новой идеологии» [Чмырева, 2021, с. 223]. Это в конечном счете позволяет трактовать суть этого явления сквозь призму смены зрительного мышления, обозначив тем самым общую направленность различных фотоэкспериментов, ставящих своей задачей в том числе и исследование технических возможностей камеры. Наложение последних на смену психологии восприятия, инициированную бурным технологическим развитием начала XX века (речь идет прежде всего о динамике и скорости во всех проявлениях — от физического перемещения в пространстве до обмена информацией), и сформировало в итоге то, что мы сегодня понимаем под фотоавангардом.

В контексте этой статьи, которая должна продемонстрировать общность зрительного мышления (и художника, и фотографа) на примере творчества Александра Родченко, тем самым связав процессы, происходившие

ла камера» [Зонтаг, 2013, с. 38]. Выделенное курсивом важно именно в контексте смены эстетических идеалов и установления новых критериев оценки как произведения искусства, так и действительности (в случае с фотографией оба эти компонента работают всецело с позиции отражения друг друга; оптика камеры становится не искажающим, но усиливающим суть конкретно-го явления фактором).

² Название статьи Ласло Мохой-Надя, 1932.

³ Обобщенно мы можем говорить о том, что Зонтаг определяет фотографию как средство познания мира, что также вписывается в концепцию «нового видения»: «Сила фотографии в том, что она позволяет внимательно рассмотреть мгновение, которое немедленно смывалось бы потоком времени» [Зонтаг, 2013, с. 150]. А также: «Фотография подразумевает, что мы познаем мир, если принимаем его таким, каким его запечатле-

параллельно в разных областях искусства и указав преемственность методов, важно отметить, что понятие фотоавангарда ассоциируется в большей степени с фотографическими экспериментами середины 1910-х — начала 1930-х годов. В одном случае они стали итогами более ранних опытов в области искусства, а в другом — шли параллельно с новаторским развитием художественных практик. «Фотография... имеющая притязания на художественное качество, — пишет О. Н. Аверьянова, — не могла существовать изолированно от общих культурно-исторических процессов и эстетики отдельных направлений в искусстве. Футуризм, дадаизм, сюрреализм создавали широкое поле для альтернативных экспериментов» [Аверьянова, 2021, с. 114].

Итальянский футурист Антон Брагалья, сценограф, режиссер и кинематографист, выпустил в 1911 году манифест «Футуристическая фотодинамика». Его интересовало «динамическое ощущение» [Бобринская, 2000, с. 31] — он соединял в одном кадре несколько фаз движения, благодаря чему создавалась как бы фигура движения, иллюзорный объект, сохраняющий визуальную память о всех своих перемещениях. Немецкие дадаисты «разрушали» фотографический образ, манипулировали его значением посредством «разрезания кухонным ножом»⁴.

«Сюрреалисты „позволили“ визуальному освободиться от дискурсивного смысла, утверждая его самостоятельность» [Аверьянова, 2021, с. 7], создав «мифотеатр сюрреализма» [Аверьянова, 2021, с. 44].

У русского фотоавангарда особая судьба — как направление фотоискусства он сложился в то время, «когда эволюция живописного авангарда уже почти закончилась, в 1923–1925 гг.» [Лаврентьев, 2006, с. 242]. А. Н. Лаврентьев, анализируя становление фотоавангарда, приходит к выводу, что искусство фотографии «прошло через... этапы эволюции: от импрессионизма (фотографической вариацией этого направления можно считать пикториализм) через абстрактно-геометрические композиции (отвлеченные формальные композиции в технике фотограммы или фотонатюрморта) — к фотографическому конструктивизму. <...> Фотоавангард проявился в тот момент, когда классический живописный авангард уже завершил свое развитие» [Лаврентьев, 2006, с. 242].

Фотоавангард — это эксперимент как технический (соляризация, получение изображения минуя камеру — создание фотограмм), так и идейно-творческий (от сложения новых жанров, среди которых можно назвать, например, абстрактную фотографию и фоторепортаж, до решения авторами новых композиционных и сюжетных задач). Фотография осознавалась мастерами и как проектное направление деятельности, что отражалось в понимании ее задач и сферы применения. Проектное в данном контексте означает не только использование фотоизображений и фотограмм для создания объектов полиграфического дизайна, рекламы и агитации, но и определенное

⁴ Название работы Ханны Хёх — «Разрез кухонным ножом дадаизма последней Веймарской эпохи потребления пива в Германии», 1920.

отношение к моделированию ситуации съемки, режиссерский подход к процессу, предусматривающий активное наблюдение за натурой, «упаковку» видимого в границы кадра с опорой на четкую композиционную схему. Все эти черты характерны и для Александра Родченко как для автора открытий в области фотоискусства, инициатора их продвижения и внедрения, как для соучастника общих процессов развития визуальной культуры и ее актуальных средств коммуникации.

«Фотография всегда будет демонстрировать определенное родство со способом видения своего времени и... с современным искусством» [Roh, 1929, p. 14], — пишет Франц Рох в предисловии к своему альбому «Фотоглаз», тем самым давая понять, что развитие фотографии идет в контексте общего развития культуры и искусства. В этой же статье он перечисляет пять типов фотоматериала, который включает в свой альбом, и фактически формулирует понятие «нового видения» и то, через какие фотографические приемы оно себя проявляет: «Фотография реальности, фотограмма, фотомонтаж, фотография с офортом или живописью и фотография в сочетании с типографикой» [Roh, 1929, p. 16]. Всего в альбом «Фотоглаз» вошло 76 работ, из советских авторов представлены лишь трое: Эль Лисицкий, Семен Фридлянд и Дзига Вертов (не считая анонимного снимка «Героям Арктики», запечатлевшего толпу на митинге, возможно, в честь отбытия экспедиции Отто Шмидта).

Во второй половине 1920-х в Германии было издано несколько книг, в которых оказались сформулированы критерии и отличительные черты «нового видения». Это уже ранее упомянутые каталог выставки «Фильм и фото», альбом «Фотоглаз» с предисловием Франца Роха (1929), а также «Вот идет новый фотограф!» Вернера Граффа (1929) и «Живопись. Фотография. Фильм» Ласло Мохой-Надя, выпущенная в серии книг Баухауса в 1925 году. Все эти книги были в библиотеке Родченко. Текст Мохой-Надя в русском переводе напечатало под названием «Живопись или фотография» в 1929 году акционерное издательское общество «Огонек».

Возникновение термина «новое видение»⁵ связывают с именем Ласло Мохой-Надя — по его мнению, стремление к «новому видению» является отличительной чертой культуры первой четверти XX века. Фотография в концепции «нового видения» выступает носителем нового сознания и отражением современной художественной концепции. «Положения системы „Нового видения“ (neue optik), разработанной Мохой-Надем, — пишет О. Н. Аверьянова, — предполагали расширение обычного физического зрения, позволяющего оценивать современность посредством только лишь

5 Одна из последних, кратко обобщающих специфику «нового видения» работ, озаглавленная «Новое зрение», принадлежит Сюзанне Стрэтлинг. Она формулирует суть концепции, опираясь на высказывания Осипа Брика, Виктора Шкловского, Дзиги Вертова, Александра Родченко, Ласло Мохой-Надя, определяя «новое видение» как особую эстетику, где существует равноправие всех форм искусства и медиа, как визуальных, так и вербаль-

ных. Их объединение (синтез) становится возможным через особую объективность зрения, присущую кино- и фотоглазу. Факт действительности становится первоэлементом искусства, универсальным методом описания реальности (Susanne Strätling. *Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West*. De Gruyter, Berlin/Boston. 2023. Pp. 930–936).



Ил. 2
Александр Родченко. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925

устоявшихся форм восприятия и эстетических традиций. Камера должна была способствовать появлению современного типа видения, а следовательно, концептуального осмысления действительности» [Аверьянова, 2021, с. 116–117].

Впервые Мохой-Надь обращается к этой теме в 1925 году в книге «Живопись. Фотография. Фильм»: «Я стремлюсь выявить двусмысленности современного оптического творчества. Средства, предоставляемые фотографией, играют в этом важную роль, хотя большинство людей сегодня все еще не осознает этого: расширение границ изображения природы и использование света как творческого агента — светотени вместо пигмента. <...> Камера предоставила нам удивительные возможности, которые мы только начинаем использовать. Визуальное восприятие расширилось, ...никакие ручные средства изображения (карандаш, кисть и т. д.) не способны запечатлеть фрагменты мира, увиденные таким образом; точно так же невозможно ручным способом создания зафиксировать квинтэссенцию движения» [Moholy-Nagi, 1969, p. 7]. Далее он заключает: «В фотоаппарате мы имеем самое надежное средство для начала объективного видения» [Moholy-Nagi, 1969, p. 28].

Одну из задач «нового видения» Мохой-Надь впоследствии определил следующим образом: «Благодаря фотографии (а еще в большей степени благодаря кино) мы приобщились к новому переживанию пространства. Мы с ее помощью — и тут фотография действовала совместно с новой архитектурой — добились расширения и совершенствования нашей пространственной культуры. Только теперь — отчасти благодаря этим предпосылкам — мы обрели способность по-новому смотреть на окружающую среду и на свою жизнь» [Мохой-Надь, 2014, с. 44]. «Новое видение» дает другое переживание пространства, через фотографию (ее оптику) становится возможным смена визуального ландшафта и системы визуальных коммуникаций.

К слову, Родченко и Мохой-Надь объединяют не только тяга к экспериментам в искусстве, инженерно-технологический подход к творчеству и педагогическая деятельность, но и общие задачи в фотографии — поиск неожиданных точек зрения и абстракция, выявление в окружающей действительности композиционных, ритмических и тоновых соотношений, идентичных их живописным и графическим опытам (Ил. 1). В связи с этим Родченко в свое время был обвинен в плагиате — в журнале «Советское фото» (№ 4, 1928) была размещена заметка под названием «Иллюстрированное письмо в редакцию». «Сравнение ракурсных снимков Родченко с аналогичными работами Ренгер-Патча, Мохой-Надя и других должно было убедить читателей в том, что Родченко не самостоятелен, а лишь подражает буржуазным формалистам» [Лаврентьев, 2006а, с. 68]. Родченко ответил на это публикацией в журнале «Новый ЛЕФ»: «Как же двигаться культуре, если не обменом и усвоением опытов и достижений?» [Родченко, 1928b, с. 43]. Исходный вариант статьи содержал более откровенную аналогию и призыв: «Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга. Товарищи фотографы, не думайте об униках и шедеврах!» [Родченко, 1928с].

Такое совпадение, хотя объективно «Балконы» Родченко были сняты в 1926-м, на два года раньше «Балконов Баухауза» Мохой-Надя, как раз и говорит об общности процессов в визуальной культуре, об идентичности критериев, формирующих человеческое восприятие. О том, что «новое видение» как фактор оценки и формирования отношения к действительности не связано с идеологическими догмами, но является отличительной чертой современного мышления, отражает индустриальную и экспериментальную природу нового столетия.

Фотоглаз же в таком случае становится инструментом наблюдения за реальностью, где «выбор объекта — это уже творческое действие» [Roh, 1929, p. 16]. Выбирая заголовок для книги, Франц Рох мог ориентироваться на название документального немого фильма «Кино-глаз», снятого режиссером Дзигой Вертовым и оператором Михаилом Кауфманом в 1924 году, ставшего манифестом группы «Киноки». С творчеством Дзиги Вертова публика была знакома — на выставке «Фильм и фото» демонстрировался созданный им в год открытия выставки фильм «Человек с киноаппаратом», где идея камеры, объектив которой оказывается совершеннее человеческого глаза, достигает кульминации⁶. Киноаппарат или фотоаппарат — это своего рода «монокль», усиливающий восприятие действительности, меняющий точку зрения на объект съемки как в философском, так и в физическом плане. Фильтр, настраивающий на иное видение реальности, оптика, формирующая особый взгляд на реальность, — объектив, по выражению Родченко, не что иное, как «зрачок» настоящего «культурного человека» [Родченко, 1928а, с. 29].

Любопытно, что эти строки вошли в короткую заметку в журнале «Новый ЛЕФ» под названием «К фото в этом номере». Там же были опубликованы работы Родченко из серии «Стекло и свет» 1928 года. В самой идее серии заложены тема преломления света стеклянной формой и проекция такого измененного пучка света на поверхность стола или другого предмета, которая становится и метафорой актуальных задач фотографии, мышления фотографа, его взгляда сквозь объектив аппарата. Что характерно, в сознании большинства критиков и фотографов этого времени глаз человека срастается с техникой, что видно по фотомонтажам Родченко (плакат «Кино-глаз»), по кадрам Дзиги Вертова, где он буквально вплавляет глаз человека в окуляр и «оживляет», «очеловечивает» камеру. «Я — киноглаз. Я — глаз механический. Мой путь — к созданию свежего восприятия мира. Я расшифровываю по-новому неизвестный вам мир» [Вертов, 1966, с. 55], — декларирует он.

Подобная «монтажная пара», а также слова Вертова как нельзя лучше демонстрируют и суть концепции «нового видения», где, по словам О. Н. Аверьяновой, «отображение реальности, которая не является индексальной проекцией, становится ключевыми модусами экспериментальной фотографии. Фотографы-модернисты пытаются сломить устойчивый троп

⁶ Советский кинораздел был представлен в том числе работами Сергея Эйзенштейна, Льва Кулешова, Всеволода Пудовкина.

„зеркала реальности“, разными способами уйти от формальной нормативности языка» [Аверьянова, 2021, с. 115].

В каталоге выставки «Фильм и фото» была дана реклама еще двух книг — «Противники кино сегодня — друзья кино завтра» Ханса Рихтера и «Вот идет новый фотограф!» Вернера Граффа. Как отмечалось ранее, последняя была и в библиотеке Родченко. Вернер Графф — художник, фотограф и представитель немецкого киноавангарда, учился в Баухаусе, где и увлекся идеями Тео ван Дусбурга и стал членом группы «Де Стейл». Совместно с Хансом Рихтером и Эль Лисицким инициировал в 1923 году выпуск журнала «G» (Gestaltung), обложки для которого создавали Казимир Малевич и Людвиг Мис ван дер Роэ.

В книге «Вот идет новый фотограф!» шесть блоков, и все они, по словам автора, описывают «методы работы нового фотографа» [Gräff, 1929, S. 124]. Перечислим их:

1. Отказ от привычных канонов изображения природы (устоявшихся правил живописи), выбор неординарной точки съемки (он называет такой подход «теорией перспективы», не используя слово «ракурс»). Графф приводит забавную аналогию, говоря, что при переходе улицы мы постоянно вертим головой и смотрим вверх и вниз, наклоняем голову, высматривая детали.

2. Выразительность тона — здесь в качестве иллюстраций используются негативные изображения и силуэтные снимки, те примеры, где рисунок создается посредством тоновых соотношений, контрастных или сближенных сочетаний.

3. Материал фотографии — это свет и проекции света на осязательную поверхность; здесь Графф рассматривает искусство фотограммы, а также съемку ночного города и далее переходит к анализу оптики (упоминает диффузионные фильтры, рассеивающие световой поток, призмы, мультиплицирующие изображение, эксперименты с формой диафрагмы), приводит примеры объективов, утрирующих пропорции объекта съемки (анаморф и широкоугольный объектив, о дефектах линз пишет как об особом инструменте фотографа).

4. «Мы открыли барьеры во всех направлениях. Мы отменили устаревшие правила искусства. Мы открыли новые технические возможности. „Новый фотограф“ может показаться совершенно раскованным, нет ли в нем опасности бесцельной работы? Цель работы „Нового фотографа“ — достичь улучшенной выразительности. Как? Мы не хотим давать правила, но несколько примеров могут послужить в качестве рекомендаций» [Gräff, 1929, S. 82]. Графф перечисляет следующие приемы: светотеневой контраст, ритмические повторения, линейные структуры.

5. Необычные фото публикуются в журналах: у зрителя возникает привычка смотреть на фотографии, сделанные с необычной точки съемки. Фото дополняются типографикой, включаются в композиции рекламных плакатов, становятся неотъемлемой частью визуального языка современной периодики.

6. Современному фотографу требуется мобильная фототехника, «мгновенно позиционирующаяся фотокамера» [Gräff, 1929, S. 124]. «Выполняя работу, новому фотографу часто приходится приседать в самой сложной позе. Представим, что он со своим устройством забрался на шкаф или строительные леса, где ему с трудом разрешают передвигаться и у него нет возможности оказаться перед камерой после настройки фокуса. Кнопки и рычаги спуска затвора должны быть увеличены и снабжены соответствующими шкалами, чтобы ими можно было легко управлять сзади и из любого положения» [Gräff, 1929, S. 123]. Здесь, как максимально отвечающая подобным запросам камера, приводится в пример «Leica».

В качестве иллюстративного материала Вернер Графф публикует свои работы, фотограммы Ман Рея, снимки Umbo (Отто Умбера) и Альберта Ренгер-Патча, стоп-кадры из фильмов Ханса Рихтера, фотомонтажи Джона Хартфилда. Перелистывая страницы этой книги, понимаешь, насколько точно Родченко как фотограф интуитивно оказался вписан в систему «нового видения»: подбор работ демонстрирует сложившуюся систему ценностей, азбуку фотоавангарда, созвучную его мастерским открытиям. Даже теоретическая раскладка, анализ инструментария — как идейно-художественного, так и технического — во многом идентичны его позициям. Вернер Графф называет «улучшенной выразительностью» то, что Родченко более ярко и широко определяет как «революцию зрительного мышления». Камера в руках фотографа становится инструментом, способным одновременно добиться документальной точности момента и переформатировать его, исходя из эстетических и идеологических ценностей времени. В этом случае фактом действительности оказывается даже не само событие, а отношение к нему фотографа, которое и проявляет «новая оптика».

О том, как Александр Родченко пришел к фотографии, можно судить по двум записям в его дневниках и в набросках статей. Одна гласит: «Начал снимать по-новому... под влиянием замечательных работ Ман Рея»⁷ [Лаврентьев, 1992, с. 77], другая — «фотомонтаж натолкнул на занятия фотографией» [Родченко, 1996, с. 280]. Из этого следует, что его одновременно волновала как экспериментально-художественная сторона процесса (создание объекта искусства «нового поколения» с использованием актуальной техники), так и утилитарно-производственная (работа с фотографией как элементом коммуникации). Другим его кумиром стал Ласло Мохой-Надь как мастер тонких конструктивных построений в фотографии. Сохранилось письмо Мохой-Надя от 18 декабря 1923 года, адресованное Родченко. Мохой-Надь просит его написать о конструктивизме «нечто всеохватывающее»⁸, поскольку в Баухаусе запланировано издание серии брошюр по актуальным вопросам современного искусства. Дата письма практически совпадает с началом фотодейтельности Родченко. Письмо осталось без ответа: возможно, Родченко смутил масштаб ожидаемой от него статьи (он всегда говорил,

⁷ Александр Лаврентьев приводит в книге «Ракурсы Родченко» строки из наброска статьи Александра Родченко.

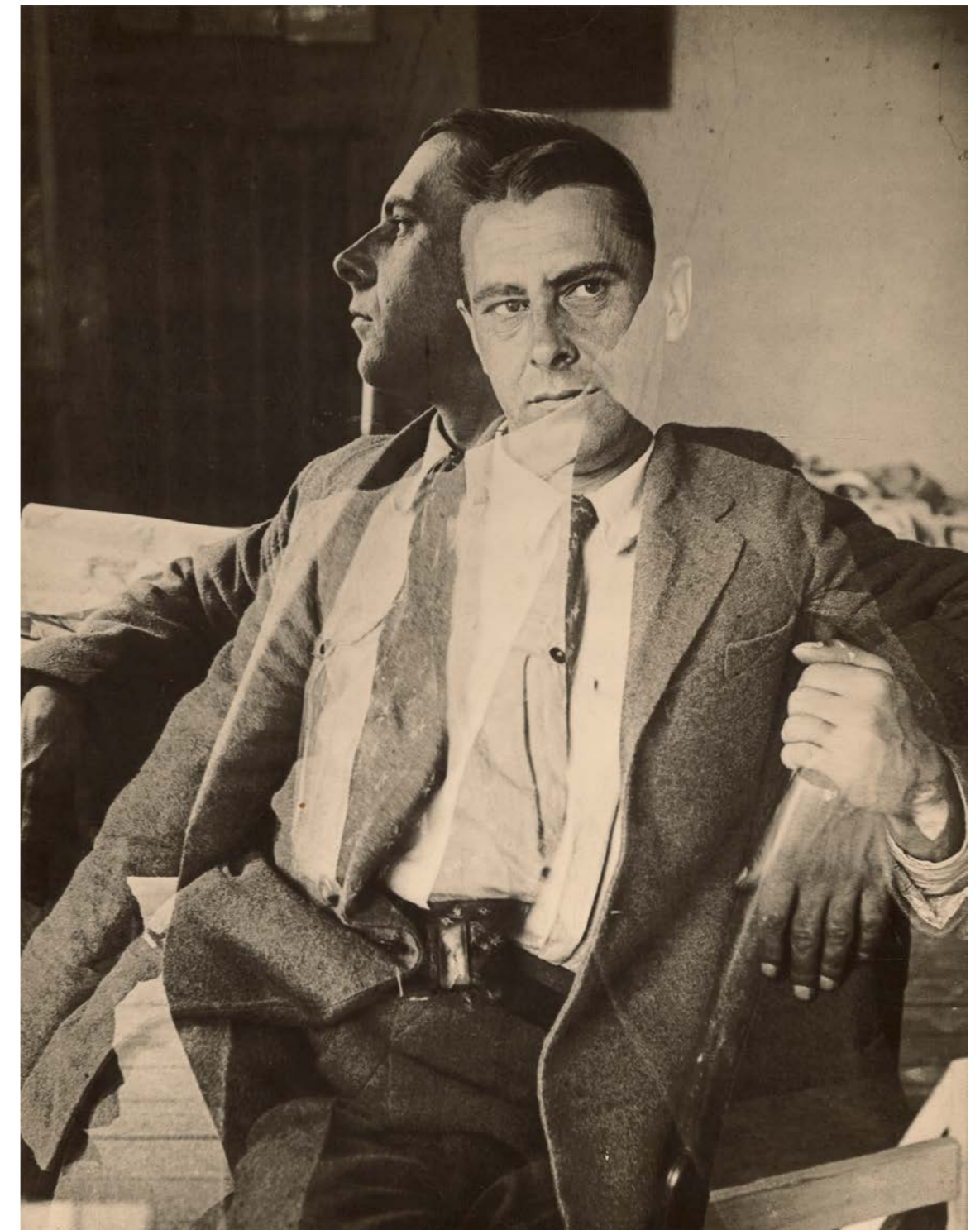
⁸ Письмо было опубликовано в книге «Ласло Мохой-Надь и русский авангард». М.: Три квадрата, 2006. С. 91–92.

что у него «мышление зрительное» и «получаются отдельные куски мысли» [Родченко, 1928е, с. 35]. Но впоследствии он следил за фотографическими экспериментами Мохой-Надь, отмечая умение мастера выявлять силовые линии кадра через его сюжет и композицию. Мохой-Надь виртуозно находил в окружающей действительности точные аналогии своим абстрактным живописным построениям.

Александр Родченко называл фотографию стенографией, формой записи фактов. Такая формулировка хорошо сочеталась с идеологией «Левого фронта искусств» — творческой группы художников, кинорежиссеров, критиков, поэтов, сложившейся вокруг Владимира Маяковского и выпускавшей в 1923–1924 годах одноименный журнал «ЛЕФ», а затем «Новый ЛЕФ» (1926–1927). «Литература факта» декларировалась группой как универсальный художественный метод, позволяющий и работать для жизни (внедрять искусство в жизнь), и использовать фактуру самой действительности для создания объектов искусства. В статье о советской фотографии, которую написал Виталий Жемчужный для каталога уже упоминавшейся выставки «Фильм и фото», встречается любопытный абзац: «Ведущей группой, передовой по технике и формальным достижениям, была группа молодых фотожурналистов, образовавших особое объединение и боровшихся против „художественной“ фотографии. Теоретическими вопросами репортажной фотографии занималось радикальное объединение художников „ЛЕФ“. Из „ЛЕФ“ родился и крупнейший фотодизайнер А. М. Родченко, который, как и Мохой-Надь, оторвался от живописи в фотографии» [Жемчужный, 1929, с. 15]. Жемчужный упоминает и теоретическое осмысление инновационных достижений в области фотоискусства, тем самым давая понять, что фотография осознанно вводится в систему ценностей передовой культуры. Именно в номерах журнала «Новый ЛЕФ» за 1928 год был опубликован ряд программных статей Александра Родченко о фотографии и ее актуальных задачах.

В конце 1923 года Родченко приобрел форматную студийную камеру 13x18 для пересъемки изображений — нужные фрагменты для фотомонтажей необходимо было уменьшать или увеличивать, чтобы они точно вписывались в композицию обложки или плаката. Затем он начинает пробовать себя как «режиссер» — инсценирует необходимые ситуации и делает снимки для фотомонтажей. В этих постановочных сценах с восторгом играет вся его семья, а также коллеги и студенты, изображая героев детективных рассказов Мариэтты Шагинян и рабочих-агитаторов, представителей издательства и распространителей книг (называли их тогда «книгоношами»).

«Фотопарк» Родченко, время от времени пополнявшийся новыми камерами, отражал его постоянно расширяющуюся сферу интересов в области съемки. Каждая новая задача требовала наличия особой техники — на камеру «Иохимъ» 9x12 можно было снимать портреты и экспериментировать с освещением предметов в мастерской, «Ика» 4,5x6,5 подходила для городских съемок. Появление фотоаппарата «Вест Покет Кодак» инициировало первые эксперименты с ракурсной съемкой архитектуры, поскольку ее оптика позволяла сохранять глубину резкости кадра, невзирая на острые перспективные



Ил. 3

Александр Родченко. Живописец Александр Шевченко. 1924. Двойная экспозиция

сокращения. «Лейка» же как универсальная камера дала возможность вплотную заняться фоторепортажем — «обсматривать» объект съемки со всех возможных планов и ракурсов. О появлении этой камеры есть особая запись от 25 ноября 1928 года в дневнике Варвары Степановой: «„Лейка“ куплена за 350 р., при помощи Швецовой. Даже не верится, взволнованное состояние. Нежной любовью прониклась я к М. Швецовой за столь героический поступок. Родченко ходит довольный. „Думать о ней („Лейке“) такое удовольствие, когда вспомнишь, что она есть“. Целый день она у него на столе стоит, и только к вечеру подошел к ней производственно... зарядил и сделал пробу... Теперь проявляет...» [Степанова, 1994, с. 255].

В 1920-м Родченко становится профессором ВХУТЕМАСа. Мастерская Родченко во дворе школы, куда они переезжают в 1922-м, превращается в фотоателье, а впоследствии и в фотолабораторию. В большой комнате на северной стороне, с огромным окном во всю стену, дающим мягкий свет, снимаются Владимир Маяковский, Осип и Лиля Брик, Алексей Ган и Эсфирь Шуб, Александр Веснин и Любовь Попова, Виталий Жемчужный. Уникальная по своей разнохарактерности компания — художники-педагоги ВХУТЕМАСа, режиссеры театра и кино, поэты, критики.

1924 год — еще и время активной работы Родченко в рекламе и полиграфии, сотрудничество с журналом «ЛЕФ». Серия портретов этой поры — документальная хроника рабочих и дружеских встреч, где в процессе съемки оттачивалось искусство портрета, проводились эксперименты с двойной экспозицией⁹ (Ил. 3), соляризацией¹⁰ и с композицией кадра, поиском зрительных акцентов. Последнее хорошо можно проследить на примере серии портретов Владимира Маяковского, где Родченко впервые, сам еще того не зная, пробует снимать фоторепортаж. Через четыре года он напишет: «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывая в одну замочную скважину» [Родченко, 1928е, с. 38]. Именно так и поступает тогда Родченко — делает серию снимков, постепенно приближаясь к герою, запечатлевая его сперва в пальто и шляпе, затем сидящим на стуле и в конце — максимально приближая камеру к лицу поэта. Возникает как бы усиление одновременно «громкости» образа и «громкости» речи поэта.

Портрет становится первым фотожанром, к которому обращается мастер. Однако в автобиографии «Перестройка художника», отмечая начало своих фотоопытов, он говорит о «возвращении к абстракции» [Родченко, 1996, с. 280] через фотографию, очевидно, имея в виду работы, напоминающие серию «Стекло и свет» 1928 года. Это позволяет выделить еще одну тему, с которой работает Родченко, — абстрагирование изображения методом его кадрирования или максимально близкой точки съемки. Тем не менее одним из самых знаменитых экспериментов Родченко в фотографии стала ракурсная съемка.

9 Портрет живописца Александра Шевченко.

10 Варвара Степанова за столом.



Ил. 4

Александр Родченко. Пожарная лестница. 1925. Из серии «Дом на Мясницкой»

Язык фотографии должен отличаться от языка живописи — в этом Родченко был безусловно уверен, и именно ракурс он называл основополагающим качеством фотоязыка. Первые ракурсные кадры с архитектурой были сняты во дворе ВХУТЕМАСа в 1925 году — уходящие ввысь балконы, лестница. Родченко интересовали крайние точки на шкале восприятия объекта: верхняя и нижняя. Точки, «революционирующие» зрительное мышление. «Самыми интересными точками современности являются точки „снизу вверх“ и „сверху вниз“ и их диагонали» [Родченко, 1928е, с. 39], — заключает он. Ракурс позволял провести «остранение» (пользуясь термином В. Шкловского), выйти из автоматизма восприятия объекта, но одновременно визуализировать образ новой социальной действительности. Используя ракурс, стараясь приучить зрителя к новому восприятию действительности, Родченко объяснял, что не столько кардинальные изменения природы выдают социальные преобразования, сколько изменение точки зрения, точки обзора, преображающей объект до неузнаваемости и тем самым придающей ему актуальный образ. Ракурс в отдельных случаях позволял схематизировать изображение, приблизить его к четкой геометрической структуре.

«Ни один вид так называемых пространственных искусств, — пишет Л. Волков-Ланнит, журналист и историк фотоискусства, — не выполняет со столь максимальной объективностью задачи изобразительной документации современности, как это может сделать фотография» [Волков-Ланнит, 1928, с. 39]. Его статья «Могильщики кисти» была опубликована в том же номере журнала «Новый ЛЕФ», что и текст Родченко «Пути современной фотографии»¹¹. Родченко обстоятельно разбирает историю живописи, стремясь разделить пути развития фотографии и изобразительного искусства. Живопись, по его мнению, прошла все стадии эволюции от реализма до абстракции, «когда интерес к вещи остался почти научный» [Родченко, 1928е, с. 32]. Но «пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно не использованы» [Родченко, 1928е, с. 32]. Этот факт позволяет фотографии строить свой уникальный путь развития, придерживаясь специфики ее языка и возможностей, позволяет «не делать фотокартин, а делать фотомоменты документальной... ценности» [Родченко, 1928е, с. 38]. Ракурс в понимании Родченко есть то, что отличает фотографию от живописи, определяет профессионально и социально востребованное направление ее развития.

В 1928 году Родченко впервые осознанно обращается к фоторепортажу — снимает продавцов на Сретенке по заданию «Рабочей газеты». Он использует кинокамеру «Септ», купленную в Париже во время подготовки им советского отдела Международной выставки декоративного искусства в 1925 году. За следующие несколько лет Родченко мастерски овладеет техникой создания визуального нарратива на основе фотографии. Он понимал фоторепортаж как своего рода «сумму взглядов», серию острых и точных впечатлений, по которым можно реконструировать событие. Съёмки Москвы, которые он

11 А. Родченко. Пути современной фотографии. Новый ЛЕФ, № 9, 1928. С. 31–39.



Ил. 5
Александр Родченко. Планетарий. 1929

вел на протяжении конца 1920-х — начала 1930-х годов, он тоже относил к жанру фоторепортажа. Это была особая тема, которая не ограничивалась рамками одного редакционного задания, а описывала изо дня в день жизнь города как бесконечный многосерийный фильм. Часть кадров (например, Планетарий, 1932, или Дом Наркомфина, 1929) (Ил. 5) была снята по заданию редакции ОГИЗ-ИЗОГИЗ и должна была войти в альбом-папку «От Москвы купеческой к Москве социалистической», а иные были сняты «случайно», как, например, «Лестница» (Ил. 6) (изначально этот снимок был опубликован под названием «Солнечный день» в журнале «Даешь» в 1929 году). Но так или иначе многие кадры (в том числе и «Лестница») оказались опубликованы в серии фотооткрыток, изданных ИЗОГИЗОм в 1932 году. Всего было выпущено около 40 снимков тиражом от 25 тыс. до 10 тыс. экземпляров по следующим темам: физкультура и спорт, Парк культуры и отдыха, новая архитектура Москвы, испытания глассера, построенного студентами Родченко во ВХУТЕИНе, Красная площадь, Театральная площадь, зимний спорт. Это был единственный случай издания авторской серии открыток в тот период времени.

В начале 1930-х он переходит к теме спорта — снимает прыжки в воду на стадионе «Динамо» и спортпарады на Красной площади. В спортпарадах его интересуют ритмично организованные массы — четкая, слаженная работа участников шествия, почти идеальный «рапорт», в который превращаются люди, выполняющие вместе, в одном темпе, определенные упражнения.

На стадионе «Динамо» он скрупулезно фиксирует фазы движения спортсменов, через серию фотографий стремится сохранить прыжок в его последовательной динамике. Для фотоальбома «Первая конная» (выпущен в 1937 году, совместная работа с Варварой Степановой) он снимает скачки — здесь его вновь интересует пойманное в кульминации движение. По дублям на пленке видно, что Родченко сделал буквально несколько снимков, один из которых оказался наиболее выигрышным: движение достигло своей наивысшей точки.

С одной стороны, перечисленные темы самодостаточны и связаны с конкретным периодом деятельности Родченко как фотографа, а с другой — каждая из них демонстрирует решение поставленной экспериментальной задачи. Декларирует актуальный метод работы в области фотоискусства — монументальный портрет (портрет как знак человека), свет как способ дематериализации поверхности, абстрагирование изображения, ракурс и «косина», создание образа движения через демонстрацию последовательных фаз перемещения объекта. В полной мере тезаурус Родченко как мастера фотографии проявил себя именно в фоторепортаже, где в силу заявленной им идеи «обсматривания» предмета съемки требовалось соединение множества точек зрения, а значит, и множества методов работы.

В 1935 году Родченко написал творческую автобиографию, которая предназначалась для профсоюза кинофотоработников. Помимо указания должностей и обязанностей, проектных, полиграфических и других работ он привел список самых важных фотосерий. Под первым номером стоит



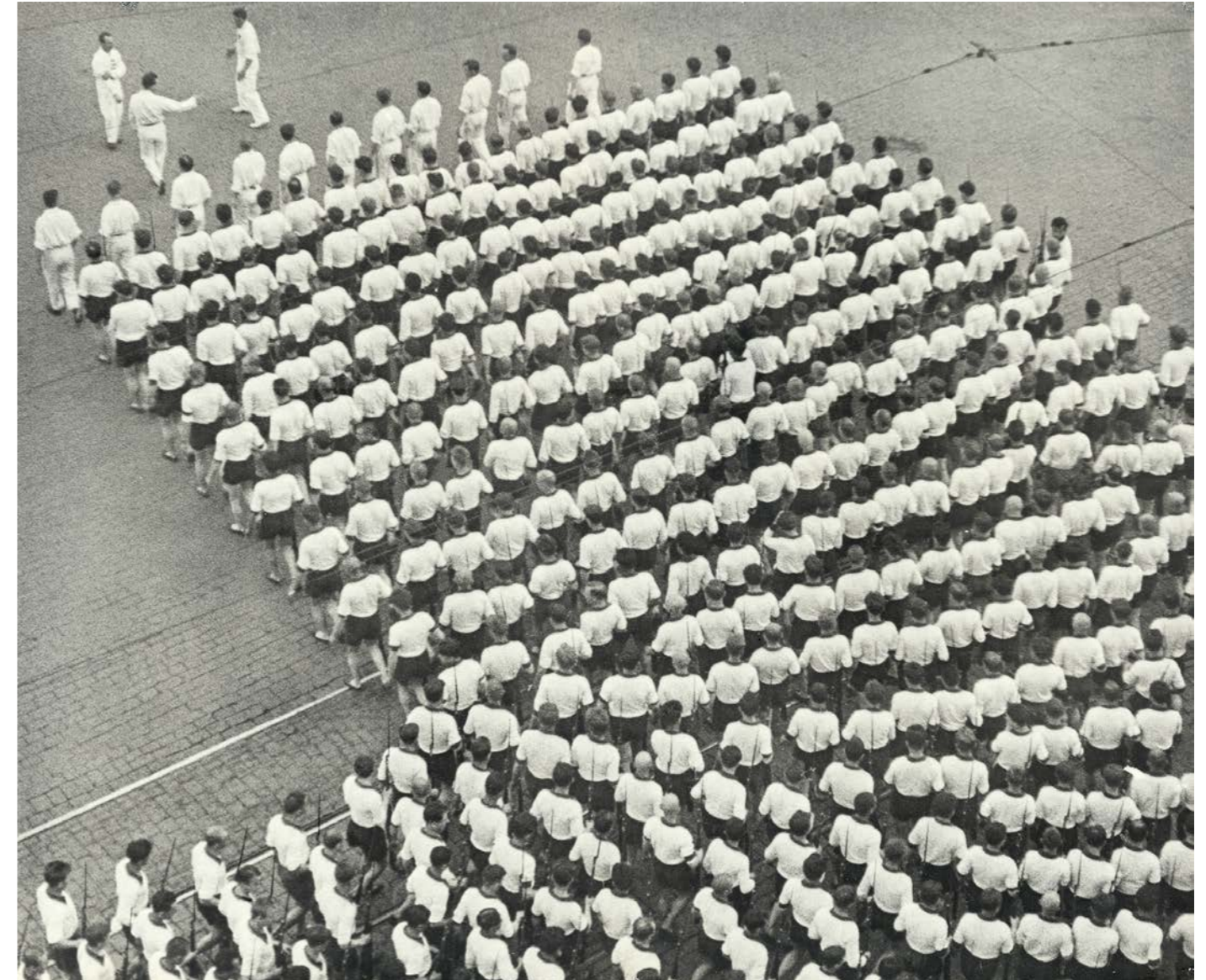
Ил. 6
Александр Родченко. Лестница. 1929

«серия городских этюдов, снятых с верхней точки и в ракурсах». Далее идут репортажные работы: Москва, Беломорский канал, пейзажи Карелии, репортажи лесозавода, завода «АМО», серия «Самозвери», спорт. Заканчивается список пунктом «работа над разрешением портрета: Маяковский, Кулешов, Довженко, Солнцева, Мать, Е. Лемберг, Р. Лемберг, Пионерка, Комсомолец, Пионер, Комсомолка и ряд других» [Лаврентьев, 1992, с. 23]. Названия и темы этих циклов описывают ключевые направления в работе Родченко как фотографа. При этом необходимо понимать, что ко многим из них (в особенности к портрету) он обращался неоднократно в разные периоды творчества, ставя перед собой и решая различные по технической и композиционной сложности задачи. «Работа над разрешением портрета» — это эксперименты с кадрировкой изображения, позволяющей акцентировать внимание на ключевой детали образа, создать портрет-символ («Мать», 1924), с «расщепленным» светом (портрет Степановой, 1928, и «Девушка с „Лейкой“», 1934), с ракурсом («Пионерка», 1930).

Профсоюз был создан тогда же, когда и написана автобиография, — первой его целью стала организация выставки ведущих мастеров советского фотоискусства (Ил. 10). Начало 1930-х было для Родченко непростым периодом — он был исключен из группы «Октябрь», обвинялся в формализме. Выставка, которая открылась 24 апреля в зале на Кузнецком Мосту (сегодня там расположен МДХ), стала для него новой точкой отсчета в его биографии фотографа.

Родченко выставил 24 работы, которые сгруппировал согласно некоторым из перечисленных тем (первая формально осталась «за кадром»): фоторепортаж, портрет, спорт. Фоторепортаж был показан через снимки Беломорканала, спорт представлен не только знаменитыми снимками «Дорогу женщине» 1934 года и «Спортивная колонна общества „Динамо“» 1935-го (Ил. 7), но и несколькими кадрами, запечатлевшими прыжки в воду и поставленными друг за другом так, чтобы вместе составить фазы движения спортсменов. Следует отметить, что эти три снимка, выбранных Родченко, были сделаны в разное время и даже в разных местах — его привлекла возможность воссоздать динамику прыжка через инсценировку, отсылающую к технике кино- и фотомонтажа (Ил. 8). Лев Кулешов назвал бы подобные опыты «творимый человек». Жанр портрета Родченко представил следующими снимками: «Пионерка», «Сергей Третьяков» (1928), «Девушка с „Лейкой“» (Ил. 9).

Сохранилось фото развески работ. Несмотря на разницу жанров и даже специфическую противоположность тем (Беломорканал «против» спорт-парада), ясно чувствуется универсальность и гибкость приемов. Мы видим, как работает ракурс, «укладывая» в геометрическую схему изображение или придавая монументальность облику девочки-пионерки, как формирует пространство кадра композиционная диагональ или создается графический ритм за счет повторяющихся элементов на снимках «Девушка с „Лейкой“» и «Лестница». Фото развески работ демонстрирует адаптивность и минималистичность языка фотоавангарда — ту самую оптику «нового видения»,



Ил. 7

Александр Родченко. Колонна «Динамо». Спортивный парад на Красной площади. 1935

преобразующую окружающую действительность посредством смены точки зрения на объект съемки и умения обращать внимание на графическую и тоновую структуру, вводить ее в кадр на правах сюжета.

«Благодаря зарубежным фотовыставкам 30-х годов, проходившим во многих странах, имя Родченко сохраняло популярность, было известно. О нем не забывали как о мастере композиции и ракурса, хотя, может быть, и не связывали его фотографии с работами 20-х годов в живописи и графике. <...> Жюри, видя успех и внимание к Родченко (а часто приглашения участвовать на фотосалонах были именными) со стороны организаторов выставок, доверяло ему и в выборе работ других авторов. К работам же самого Родченко в ВОКСе¹² тоже привыкли и не видели в них ничего „вредного“ или „пугающего“» [Лаврентьев, 1992, с. 126].

Действительно, для определенной аудитории, часто молодой, ворвавшейся в фотографию «с нуля», т. е. не имевшей самостоятельного опыта в искусстве, фигура Родченко как бы «раздваивалась» — в их сознании существовали по отдельности художник-изобретатель и новатор-фотограф. Однако для самого Родченко переход от одного вида творческой деятельности был органичен. Как многоплановый мастер — живописец, дизайнер и фотограф, художник театра и кино — он был удивительно последователен в своем становлении.

От абстрактных рисунков, сделанных с помощью чертежных инструментов еще в 1916 году, в 1919-м он перешел к созданию художественной программы, ядром которой стало понятие конструкции, а универсальным элементом для ее построения — линия. Линия в качестве главного элемента живописных и графических построений была «запатентована» им на XIX Государственной выставке в 1920 году. По-видимому, еще в апреле 1918 года Родченко задумал новую графическую серию, основанную только на линейных формах, а через год появляется идея перенести композиции на холст. «Пусть это утвердится за мной» [Родченко, 1996, с. 72], — записывает он в блокноте.

Художественная программа, представленная на XIX Государственной выставке как серия графических и живописных работ, а также текстовых пояснений (Родченко развесил на стене ряд машинописных листов, объясняющих суть своего открытия), фактически стала началом проектной, дизайнерской программы, которая с успехом была реализована на деревообрабатывающем и металлообрабатывающем факультетах ВХУТЕМАСа. На ее основе им был создан пропедевтический курс, который назывался «Инициатива», или «Графическая конструкция на плоскости». Фотография также удачно оказалась вписана в эту авторскую систему — ракурсные фотографии¹³ композиционно соответствуют тем самым конструктивным построениям, композиционным схемам, ставшим основой полиграфического

12 Всесоюзное общество культурных связей с заграницей.

13 Речь идет о знаменитом снимке «Пожарная лестница» 1925 года. Резко уходящая в перспективу лестница образует треугольник — композиция кадра повторяет одну из композиционных схем.



Ил. 8
Александр Родченко. Прыжок с турника. 1936

и промышленного дизайна. И, что самое важное, по замыслу Родченко, эти схемы должны были «подчеркиваться и выявляться художником» [Лаврентьев, 1992, с. 21] и, если говорить о фотографии, становиться композиционными осями кадра.

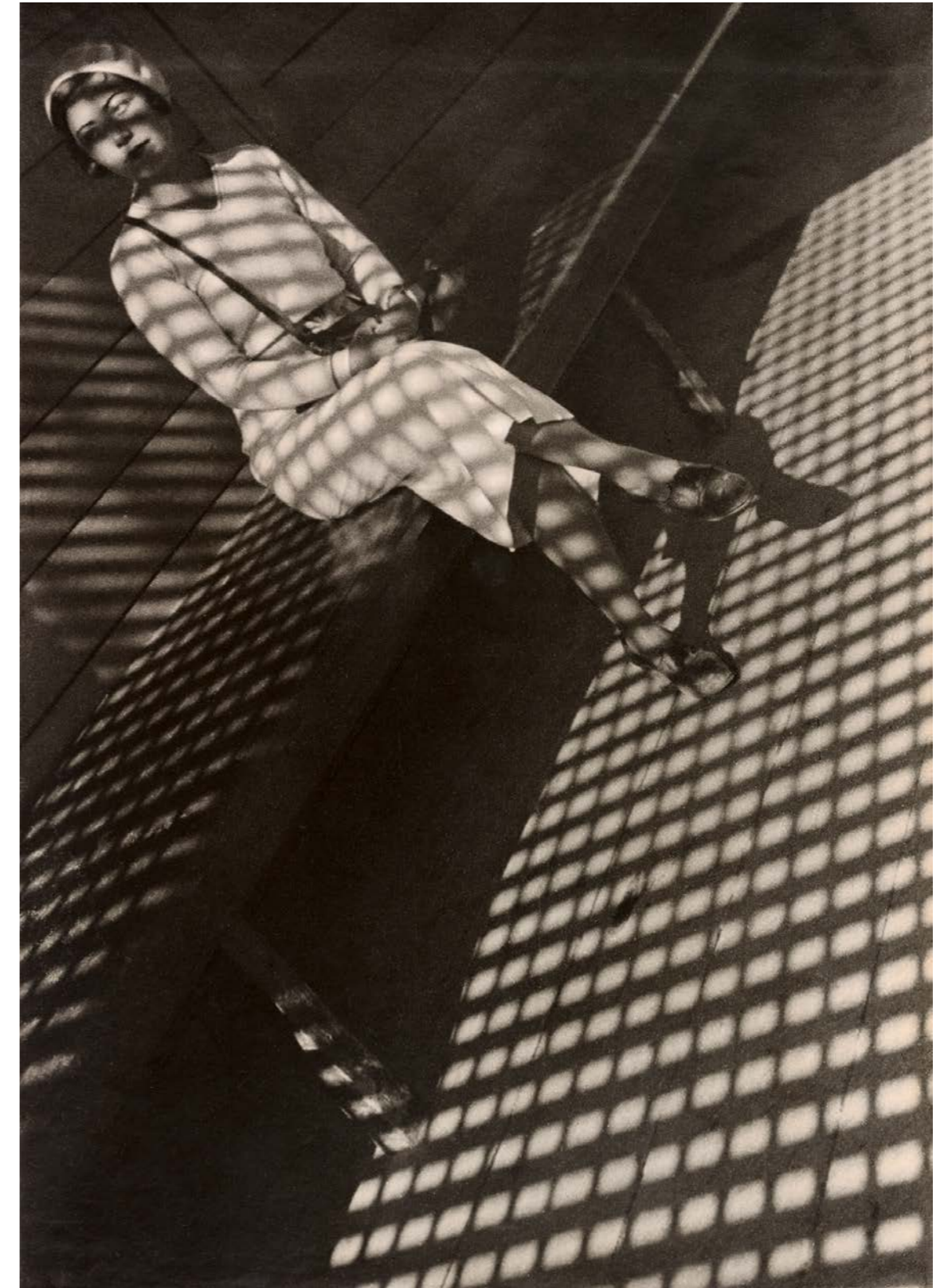
Для Родченко съемка являлась живым процессом, частью работы художника-производственника, который обязан был владеть разного рода техникой и использовать ее в повседневной жизни. Техника становилась продолжением его руки и глаза, инструментом, позволяющим упорядочить увиденное, вывести из состояния хаоса благодаря кадрированию, давала возможность преобразовать реальность, сделав ее частью своей конструктивной системы видения.

Сохранились учебные программы, составленные Родченко для занятий в фотокружке во ВХУТЕМАСе (1928–1929) и на курсах при «Союзфото» (1931). В первом варианте программы основное внимание уделялось знакомству с фотоаппаратурой и изучению жанра фоторепортажа, куда входила и практическая часть — съемка заданий на социально значимые темы. Характерно, что в этот момент происходило его становление как мастера-фотографа — многие задачи, которые он собирался ставить студентам, были учебными не только для них, но и для него. С основами композиции, судя по всему, он предполагал знакомить студентов в процессе решения творческих задач, изучая съемку объекта с различных точек, — в этот момент его интересовали фоторассказ как таковой, методы создания визуального сценария. Основой же программы для курсов при «Союзфото»¹⁴, которую Родченко так и назвал — «Программа по композиции», стало знакомство с образцами «графических конструкций», схемами, созданными на основе геометрических форм, которое дополнялось разбором фоторабот его современников и черно-белых репродукций живописных произведений.

В 1941–1942 годах Родченко попробовал суммировать свои представления о композиции в фотографии. «В фотографии композиция играет огромную роль и, может быть, самую основную, — пишет он. — Будучи же искусством молодым и имеющим нечто близкое к живописи, она, естественно, очень много почерпнула в области композиции из живописи — как хорошего, так и (большей частью) плохого. Композиция — это система расположения чего-либо. Пуговиц и карманов на костюме, актеров на сцене, солдат в строю, вещей в комнате, книг на полке, черного и белого в фотографии и т. д. Вообще какой-либо сознательный порядок размещения чего бы то ни было»¹⁵. Родченко, с одной стороны, воспринимает композицию как чисто формальное, основанное на четких сочленениях геометрических форм, расположение элементов в кадре, а с другой — говорит о важности сознательного

14 Всесоюзное фотоиллюстрационное акционерное общество «Союзфото» создано в 1931 году на базе объединения «Пресс-Клише ТАСС» и акционерного общества «Унион-Фото». В 1930-е выполняло функции фотоагентства — было крупнейшей в СССР организацией, отвечавшей за подбор отпечатков для советской и международной печати.

15 Александр Родченко. О композиции. Текст в сокращении был опубликован в журнале «Советское фото», 1979, № 8.



Ил. 9
Александр Родченко. Девушка с «Лейкой». 1934



Ил. 10
Александр Родченко. Развеска выставки «Мастера
советского фотоискусства». 1935

размещения всех его составляющих. Структура призвана организовывать восприятие, но она должна при этом становиться основой для четкой сюжетной задачи.

Для Родченко как для художника-изобретателя, расценивающего творчество как постоянный опыт, было характерно желание зафиксировать результаты экспериментов, оформить как открытие. В этом плане фотография давала ему совершенно иное ощущение — превращала каждое увиденное, сохраненное с помощью камеры событие в документальное свидетельство, подтверждение проведенного опыта. В пользу этого утверждения говорит и тот факт, что для Родченко всегда были важны ясность и четкость композиционной и сюжетной задачи. «Плохо и просто снятый факт не является культурным делом и культурной ценностью в фотографии. Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству („как снято“) действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывал всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества» [Родченко, 1928d, с. 36]. Этот фрагмент взят из заключительной статьи в серии его публикаций о фотографии, размещенных в журнале «Новый ЛЕФ» в 1927–1928 годах. За этот период в журнале было напечатано тридцать снимков Родченко. Ракурсная съемка (Шатурская электростанция, балконы дома на Мясницкой и здание ВХУТЕМАСа на Рождественке, фигура пионера) (Ил. 2, 4) и экспериментальная (фотомультипликационные иллюстрации к стихам Сергея Третьякова «Самозвери», серия «Стекло и свет») становились иллюстрациями к полемике, которая велась на страницах журнала, параллельным «текстом», утверждающим «объективность объектива»¹⁶.

«Есть три основных вопроса, которые должны интересовать нас, — пишет он в наброске доклада, адресованного слушателям курсов „Союзфото“ через несколько лет, вновь задавая все те же вопросы, — как снимать? что снимать? для чего (или для кого) снимать? „Как снимать“ — это есть вполне оборудованный человек, именуемый фоторепортером. Оборудованный фоторепортер — это есть хорошо вооруженный всей современной технической культурой фотографии профессионал. Меня не раз обвиняли за мое „как снимать“ в период моей экспериментальной работы, говорили, что это аполитично и абстрактно, что главное — „что снимать“ и „для кого снимать“. Но я считаю, что, пока у фоторепортера не будет вооруженности „как снимать“ или своего подхода, метода, своей направленности и грамотности... он не сможет идти (*и понять* — прим. Е.Л.) „что снимать“ и „для чего снимать“, так как тогда он будет только бухгалтер, а не фоторепортер» [Лаврентьев, 1992, с. 153]. Не зря вопрос «как снимать» Родченко ставит на первое место — постановка

16 «За объективность объектива» — название статьи Л. Волкова-Ланнита, опубликованной в журнале «Новый ЛЕФ», № 7, 1928. С. 41–44. Статья анализировала опыт «Выставки советской фотографии за 10 лет» на основе отзывов посетителей.

именно этого вопроса и отвечает за сознательное отношение к процессу съемки, результатом которой будет не пересчет фактологического материала (отсюда и сравнение с бухгалтером), а экспериментальное и уникальное решение поставленной задачи, новаторский взгляд на объект или ситуацию, максимально точно выявляющий все важнейшие черты, заостряющий их — иначе, преобразующий реальность с учетом актуального социального контекста. Данный посыл ввиду остроты высказывания непременно окажется адресным, подразумевающим обращение к конкретной аудитории, станет ответом на вопрос «для кого снимать».

Фотография — единственный способ понять, как мыслит и чувствует другой человек, на что обращает внимание, где останавливает свой взгляд. Рамка видоискателя и создает произведение искусства, вычлняя из бесконечной и хаотической действительности нужное, неповторимое. Оператор Михаил Кауфман, соратник и брат Дзиги Вертова, в качестве подписи к двум снимкам (один — «Колонны Музея Революции» А. Родченко; другой — кадр из кинохроники с ракурсным изображением Шуховской башни) поставил следующие слова: «Кино организует восприятие явления, а фотография — восприятие момента» [Кауфман, 1926, с. 11]. Именно то, как фотограф организует видимое, и выдает в нем приверженца того или иного направления в искусстве, отражает его эстетическую, а в контексте Родченко и конструктивно-композиционную систему ценностей.

«Мы не видим то, что смотрим. Мы не видим замечательных перспектив — ракурсов и положений объектов. Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого» [Родченко, 1928e, с. 39]. Фотография для искусства первой трети XX века стала уникальным экспериментом в области восприятия действительности — именно оптика («*neue optic*», приведем здесь именно немецкий термин) стала главным инструментом как визуализации актуальных событий, так и формирования отношения к ним.

Библиография

- Аверьянова, О. (2021).** *Ман Рей — фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду.* Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения.
- Бобринская, Е. (2000).** *Футуризм.* М.: Галарт.
- Вертов, Д. (1966).** *Статьи, дневники, замыслы.* М.: Искусство.
- Волков-Ланнит, Л. (1928).** *Могильщики кисти // Новый ЛЕФ.* № 9. С. 39–42.
- Зонтаг, С. (2013).** *О фотографии.* М.: Ад Маргинем Пресс.
- Кауфман, М. (1926).** *Фото в кино // Советское кино.* № 6–7. С. 11.
- Лаврентьев, А. (1992).** *Ракурсы Родченко.* М.: Искусство.
- Лаврентьев, А. (2006а).** *Мохой-Надь и Родченко // Лаврентьев, А. Ласло Мохой-Надь и русский авангард.* М.: Три квадрата. С. 51–70.
- Лаврентьев, А. (2006б).** *Эксперименты: фотографический конструктивизм // Лаврентьев, А. Александр Родченко. Фотография — искусство.* М.: Издательская программа Интерроса. С. 242–257.
- Мохой-Надь, Л. (2014).** *Фотография, объективная форма зрения нашего времени // Мохой-Надь, Л. Telehor.* М.: Ад Маргинем Пресс. С. 37–45.
- Родченко, А. (1928а).** *К фото в этом номере // Новый ЛЕФ.* № 3. С. 28–29.
- Родченко, А. (1928б).** *Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый ЛЕФ.* № 6. С. 42–44.
- Родченко, А. (1928с).** *Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Набросок статьи.* Архив Родченко-Степановой.
- Родченко, А. (1928д).** *Предостережение // Новый ЛЕФ.* № 11. С. 36–37.
- Родченко, А. (1928е).** *Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ.* № 9. С. 31–39.
- Родченко, А. (1996).** *Перестройка художника // Родченко, А. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки.* М.: Грантъ. С. 280–286.
- Степанова, В. (1994).** *Человек не может жить без чуда.* М.: Сфера.
- Чмырева, И. (2021).** *ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография // Век конструктивизма. По материалам Всероссийской научной конференции.* М.: Русский мир. С. 222–229.
- Gräff, W. (1929).** *Es kommt der neue Fotograf!* Verlag Hermann Reckendorf G. M.B.H., Berlin SW 48.
- Jemtchufchny, W. (1929).** *Russland und Fotografie. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto.* Stuttgart. S. 14–15.
- Moholy-Nagy, L. (1969).** *Painting, photography, film.* Lund Humphries, London.
- Roh, F. (1929).** *Mechanism and expression the essence and value of photography. Photo-eye.* Akademischer verlag dr. Fritz wedekind & Co, Stuttgart.
- Strätling, S (2023).** *Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West.* De Gruyter, Berlin/Boston. Pp. 930–936.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Александр Родченко. Пешеход. 1926. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 2.** Александр Родченко. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 3.** Александр Родченко. Живописец Александр Шевченко. 1924. Двойная экспозиция. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 4.** Александр Родченко. Пожарная лестница. 1925. Из серии «Дом на Мясницкой». Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 5.** Александр Родченко. Планетарий. 1929. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 6.** Александр Родченко. Лестница. 1929. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 7.** Александр Родченко. Колонна «Динамо». Спортивный парад на Красной площади. 1935. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 8.** Александр Родченко. Прыжок с турника. 1936. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 9.** Александр Родченко. Девушка с «Лейкой». 1934. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 10.** Александр Родченко. Развеска выставки «Мастера советского фотоискусства». 1935. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

References

- Averyanova, Olga (2021).** *Man Ray, the photographer of modernism: from visual experiences to an artistic brand.* Dissertation for the degree of Doctor of Art History. [In Russ.]
- Bobrinskaya, Ekaterina (2000).** *Futurism.* Moscow: Galart. [In Russ.]
- Chmyreva, Irina (2023).** *VKHUTEMAS and constructivist photography // Century of Constructivism. Based on materials from the All-Russian Scientific Conference.* Moscow: Russkiy Mir. Pp. 222–229. [In Russ.]
- Gräff, Werner (1929).** *Es kommt der neue Fotograf!* Verlag Hermann Reckendorf G. M.B.H., Berlin SW 48.
- Jemtchufchny, Witaly (1929).** *Russland und Fotografie. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto.* Stuttgart. S. 14–15.
- Kaufman, Mikhail (1926).** *Photography in cinema // Soviet cinema.* No. 6–7. P. 11. [In Russ.]
- Lavrentiev, Alexander (2006a).** *Moholy-Nagy and Rodchenko // Lavrentiev, Alexander. Laszlo Moholy-Nagy and the Russian avant-garde.* Moscow: Three squares. Pp. 51–70. [In Russ.]
- Lavrentyev, Alexander (1992).** *Rodchenko’s perspectives.* Moscow: Art. [In Russ.]
- Lavrentyev, Alexander (2006b).** *Experiments: photographic constructivism // Lavrentiev, Alexander. Alexander Rodchenko. Photography is an art.* Moscow: Interros Publishing Program. Pp. 242–257. [In Russ.]
- Moholy-Nagy, Laszlo (1969).** *Painting, photography, film.* Lund Humphries, London.
- Moholy-Nagy, Laszlo (2014).** *Photography, the objective form of vision of our time // Moholy-Nagy, Laszlo. Telehor.* Moscow: Ad Marginem Press. Pp. 37–45. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1928a).** *To the photo in this issue // New LEF.* No. 3. Pp. 28–29. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1928b).** *Major illiteracy or minor disgusting? // New LEF.* No. 6. Pp. 42–44. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1928c).** *Major illiteracy or minor disgusting? // Draft article.* Archive of Rodchenko-Stepanova. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1928d).** *Caution // New LEF.* No.11. Pp. 36–37. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1928e).** *The paths of modern photography // New LEF.* No. 9. Pp. 31–39. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexander (1996).** *Artist’s perestroika // Rodchenko, Alexander. Experiments for the future. Diaries, articles, letters, notes.* Moscow: Grant. Pp. 280–286. [In Russ.]
- Roh, Franz (1929).** *Mechanism and expression the essence and value of photography. Photo-eye.* Akademischer verlag dr. Fritz wedekind & Co, Stuttgart.
- Sontag, Susan (2013).** *On Photography.* Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]
- Stepanova, Varvara (1994).** *A person cannot live without a miracle.* Moscow: Sfera. [In Russ.]
- Strätling, Susanne (2023).** *Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. Central and Eastern European Literary Theory and the West.* De Gruyter, Berlin/Boston. Pp. 930–936.
- Vertov, Dziga (1966).** *Articles, diaries, plans.* Moscow: Art. [In Russ.]
- Volkov-Lannit, Leonid (1928).** *Gravediggers of the Brush // New LEF.* No. 9. Pp. 39–42. [In Russ.]