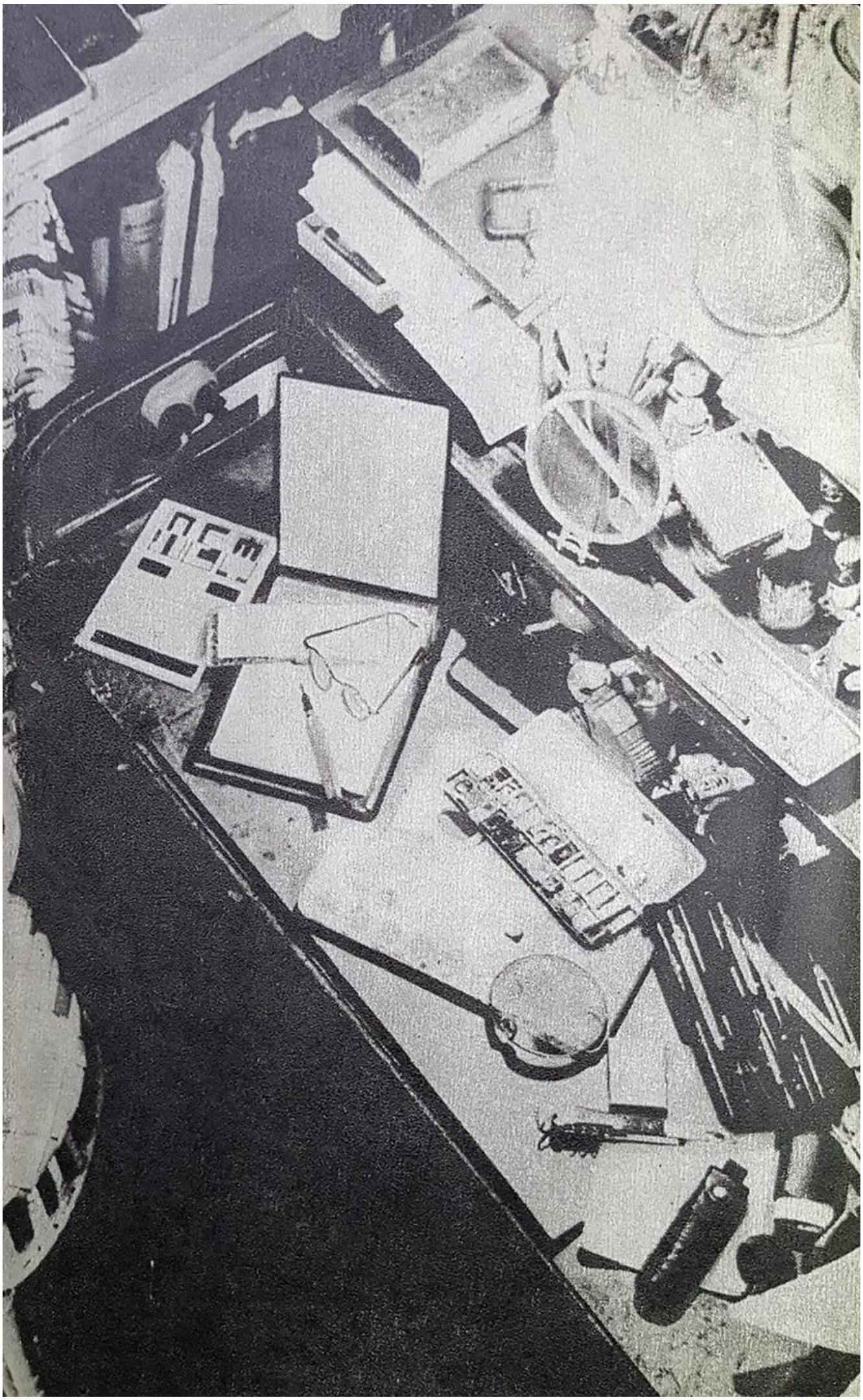
РАКУРСЫ
А.Н. Лаврентьев
РОДЧЕНКО

РАКУРСЫ РОДЧЕНКО

А.Н. Лаврентьев

"ИСКУССТВО"

Москва
1992

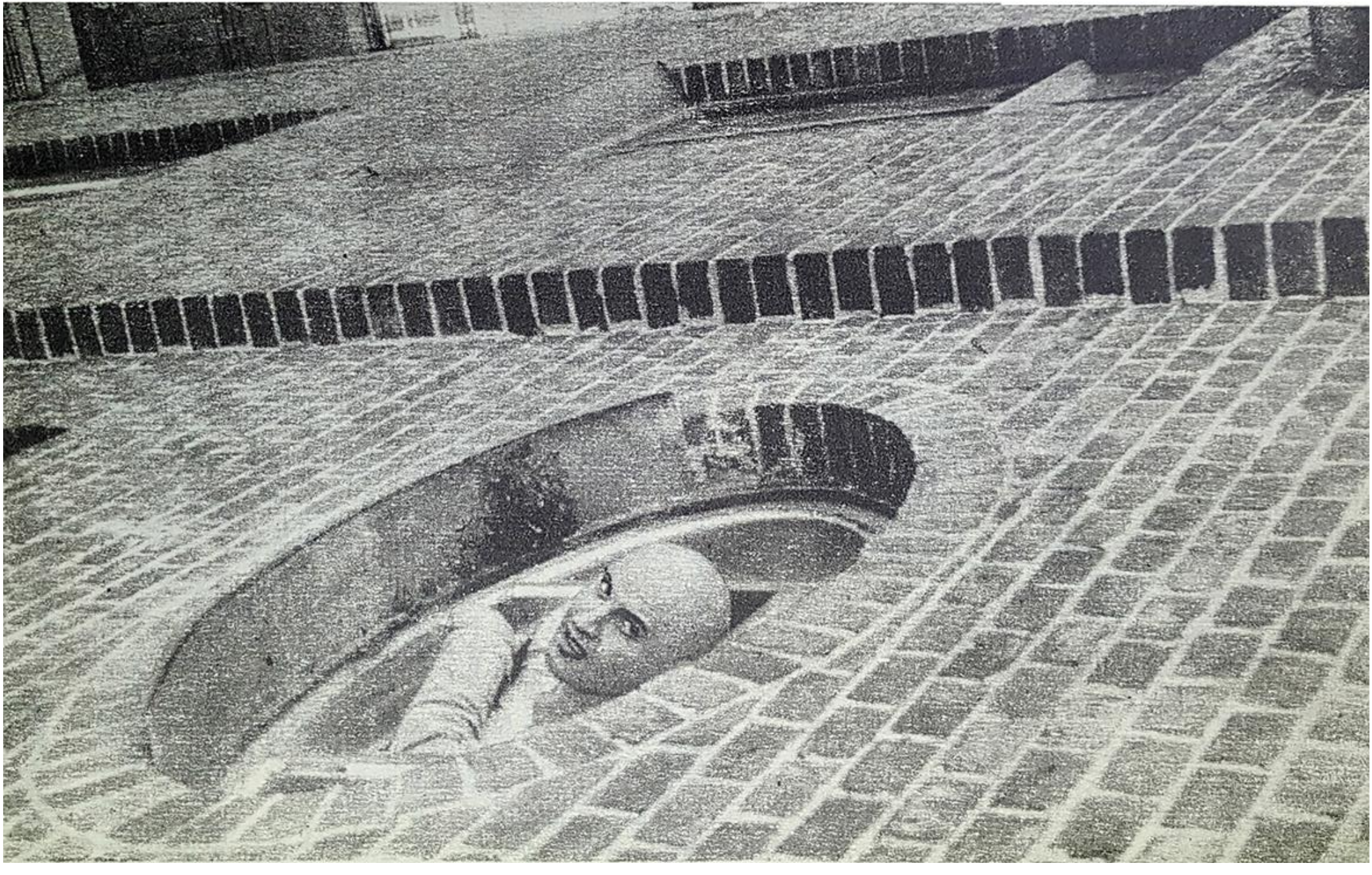


Вступление

Говорят: «Надоели снимки Родченко — все «сверху вниз» да «снизу вверх».
А вот из «середины в середину» — так лет сто снимают: нужно же не только, чтоб я, но и большинство снимало «снизу вверх» и «сверху вниз».
А я буду «с боку на бок».
А. Родченко. «Записная книжка ЛЕФа»

В год 150-летия фотографии по всему миру прошли крупные ретроспективные фотографические выставки. В Москве и Нью-Йорке, Лондоне и Праге, Будапеште и Кельне. И хотя эти выставки подбирались разными людьми, помещались в разных залах, у них есть много общего. Разумеется, показывается период ранней фотографии, опыты Ньепса и Байярда, дагеротипы Надара и первые отпечатки Тальбота, этнографическая, пикториальная, репортажная фотография. Всюду выделялся и специальный раздел визуальных реформаторов фотографии. В этом разделе вместе с работами Л. Махоли-Надя, Ман Рея, Э. Стейхена, А. Кертеша были представлены и снимки Александра Родченко.

Лондонская выставка «Искусство фотографии. 1839—1989» размещалась в Королевской Академии художеств. Свет стал главным действующим лицом в дизайне этой экспозиции. От приглушенно освещенных черных панелей и витрин с дагеротипами и бумажными отпечатками зритель переходил ко все более и более высветленным пространствам и все более ярко освещенным работам. Из 15 залов выставки специальный зал был посвящен показу истоков современных направлений в фотографии. В комментарии к фотографиям Родченко, Махоли-Надя, Ман Рея, А. Кертеша устроители выставки писали: «Фотографы-модернисты были заинтересованы в демонстрации любого эффекта, кроме обыденного показа вещей. Они предпочитали создавать световые образы, помещая предметы непосредственно на светочувствительную бумагу, применяли ракурсы в их фотографических композициях, с помощью короткофокусной оптики создавали экспрессионистские эффекты, зрительно пародировали известные сюжеты и темы» (Королевская Академия художеств. Искусство фотографии. 1839—1989. — Путеводитель по выставке).



А. М. Родченко выглядывает из окна дома. Фото В. Л. Жемчужного (1925)

А. М. Родченко на съемке в ПКиО (1930)

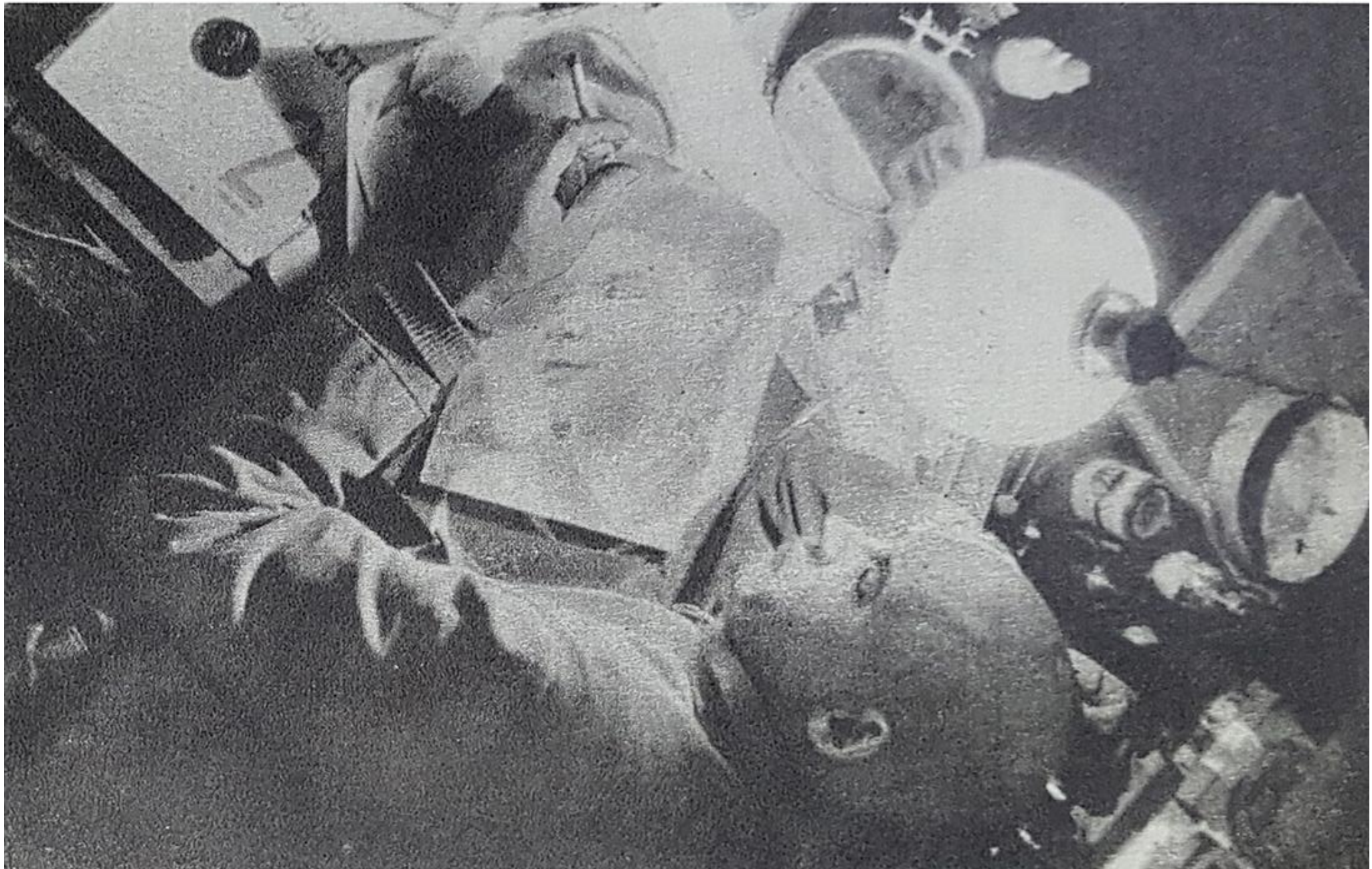
Московская фотовыставка к 150-летию фотографии соперничала с другими экспозициями по обилию впервые показанных работ из истории дореволюционной фотографии и фотографии 20—30-х годов. Родченко был представлен здесь своими «классическими» экспериментальными работами. Но любопытно, что в окружении работ соотечественников фотографии Родченко естественно встраиваются в ход развития отечественной фотографии. И это наряду с тем, что они фиксируют важный этап в мировом фотографическом творчестве.

На любой фотографической выставке зрителя привлекает тема, а также визуальная выразительность и необычность кадра. Интересны как исторические и научно-технические документы первые пробы фотографии в жанре пейзажа, натюрморта, портрета, созданные в конце XIX века. Не менее интересны яркие зрительные образы, создававшиеся родоначальниками современного фотоискусства в 20-е и 30-е годы нашего столетия. Их творчество, побуждавшее и других к новаторству, все еще представляет загадку. Остается неразгаданной и фигура Александра Родченко.

Каждый новый шаг современного искусства открывает прошлое заново, объясняет его. В то же время прошлое нередко оказывается в искусстве более радикальным и смелым, чем настоящее. Поэтому искусство не устаревает и особенно привлекают те периоды, когда не было единодушия и усредненности, когда наряду с ревнителями традиций появлялись бунтари и новаторы.

И так же, как павильонный портретист, парижский фотограф Дагер связан с Родченко единым интересом к людям и культуре, так же и сегодняшняя остроавангардная фотография невозможна без Родченко и Родченко непонятен без нее. К его творчеству оказываются вполне применимы

современные понятия: «информационная емкость», «искусство факта», «найденный объект» в фотографии.



А. М. Родченко за рабочим столом (1934).
Фото А. Скурихина

Возникают два представления о Родченко. Одно — Родченко реальный, исторический: человек, носивший кожаную кепку и фотоаппарат на ремне в кожаном кофре. Человек, который беспокоился, снимал, разговаривал, писал, оправдывался.

И другое — созданное его статьями, фотографиями: образ человека, который мог быть судьей в спорах, давать советы, возбуждать интерес к новым темам и фотографическим сюжетам.

Первому, реальному Родченко не терпелось в 1920 году оказаться в будущем. Так записала в своем дневнике супруга Родченко, Варвара Степанова.

24 марта 1920. «Недавно Анти размечтался, ему хотелось бы очутиться во времени на пятьсот лет вперед — посмотреть, что случилось с его картинами в будущем, и обратно сейчас же вернуться. Он, конечно, уверен, что таких вещей, как у него, не было и не будет…

Он думает, что будущие критики и теоретики искусства оставят его произведения так, как он сам их помечает, из уважения к творчеству автора и раз автор сам это так сделал».

А. М. Родченко на строительстве Беломорско-Балтийского канала (1933)

О будущем Родченко думал постоянно. И когда мечтал о грандиозных небоскребах и аэронавтике, и когда занимался фотографией и пропагандировал свое отношение к миру, отстаивая право видеть разнообразно, и в годы войны, когда он писал дочери в далекий Молотов из Москвы 11 августа 1943 года:

«Вечер... я один.

Смотрю на мастерскую, на стены, где мои вещи, и думаю... Неужели будет здесь сидеть уже пожилая Муля и ее дети, и она будет смотреть на мои вещи и думать:

Эх!.. Жалко, отец не дожил, его уже признают и вещи висят в музеях.

А он писал, и что он думал?

Неужели он был уверен в этом, или нет...

Если уверен, тогда ему было легко...

...Милая будущая Муля, тебе может с чистым сердцем сказать покойный

отец.

Именно не был уверен, и даже совсем, а это было как болезнь. Неизвестно, зачем работал. А вот как сейчас думал, что все уничтожат, выбросят и ни одной вещи не останется нигде.

О, если бы я был хоть немного уверен, мне было бы легче...

...Как старик думаю, что все прошло в этой квартире.

Слава, Любовь и Жизнь.

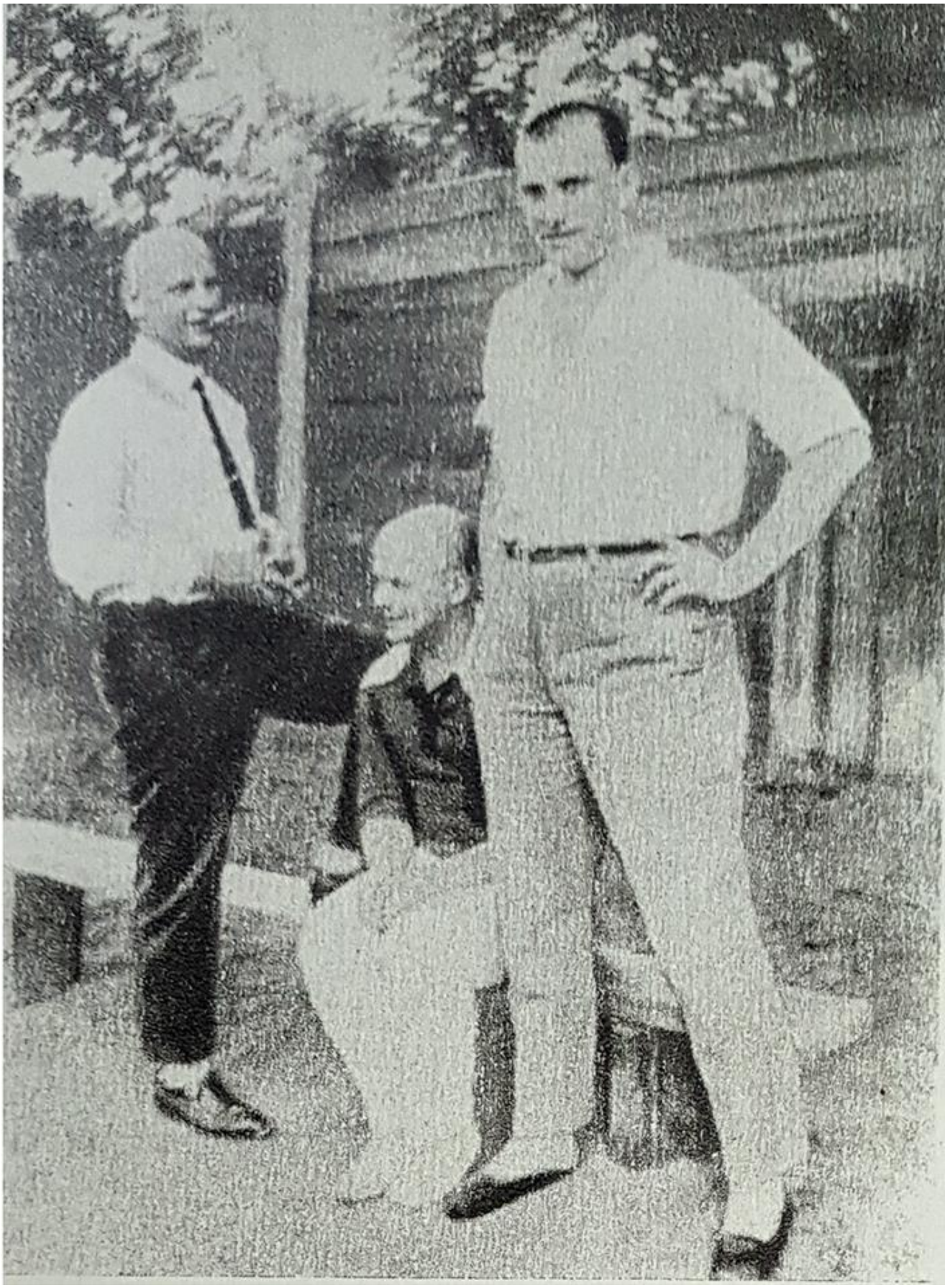
Что же осталось? Был ли я счастлив?

Славу я презирал. Любовь... ограничил, жизнь не ценил.

Фантазию одну не ограничивал. И делал то, что нравится.

Вот и все...

А потом будет также шуметь город в окно. И свистеть стрижи над крышами. И скучные сумерки будут сгущаться к ночи...



А. М. Родченко, В. Б. Шкловский, В. В. Маяковский в саду (1926)

Я думаю о тебе, Муля!

Бедная, будешь ли ты счастливая в жизни и... думаю, что тоже нет.

Во всем сомневаюсь...»

Он не заигрывал с будущим, не гордился своей будущей славой. Он просто думал о нем, работал для него. Сегодня это замечают журналисты, рассказывающие читателям о проходящих в разных странах выставках фотографий Родченко. Рождаются такие заголовки: «Впереди своего

времени на 65 лет» или «Большевик из революционной России».

Для того чтобы так жить и работать, ощущать связь своего времени и будущего, нужно быть искренним, наблюдательным, различать реальные и мнимые ценности в жизни, быть реалистом и делать вещи во всех жанрах основательно и на века. Даже если для работы нет времени. Чувствуя, что если это не сделать сейчас, то потом этого уже не сделает никто. Потому Родченко не брал мелких и одноразовых заказов. А уж если начинал какую-то работу, то она становилась для него этапной. Он умел переосмысливать по-своему любое задание.

В 80-е годы пришло понимание и места Родченко в общем развитии фотоискусства XX века. Из одной статьи в другую, повторяясь буквально или слегка меняясь, переходит одна и та же фраза: «В течение 20 лет работы Родченко создал одну из самых значительных фотографических систем XX века». Его наследие представляет собой плотно сбитые циклы и серии, оно рождает целый самостоятельный мир. Мир образов, предметов и символов Родченко.

А. М. Родченко на съемке в Московском зоопарке (1947). Фото В. Ковригина

Ракурсы Родченко.

Название этой книги оказалось многозначным и емким. Оно принципиально для того образа, который вызывает в нашей зрительной памяти фотографическое творчество Родченко. Ракурсы

— это динамичный и всегда острый взгляд самого Родченко. Это постоянно беспокойное отношение к жизни. Энергия самовыражения через остановленное фотографией мгновение. Это меняющаяся система приемов, но никак не однообразие одного способа, в которое нередко превращалось подражательство его работам.

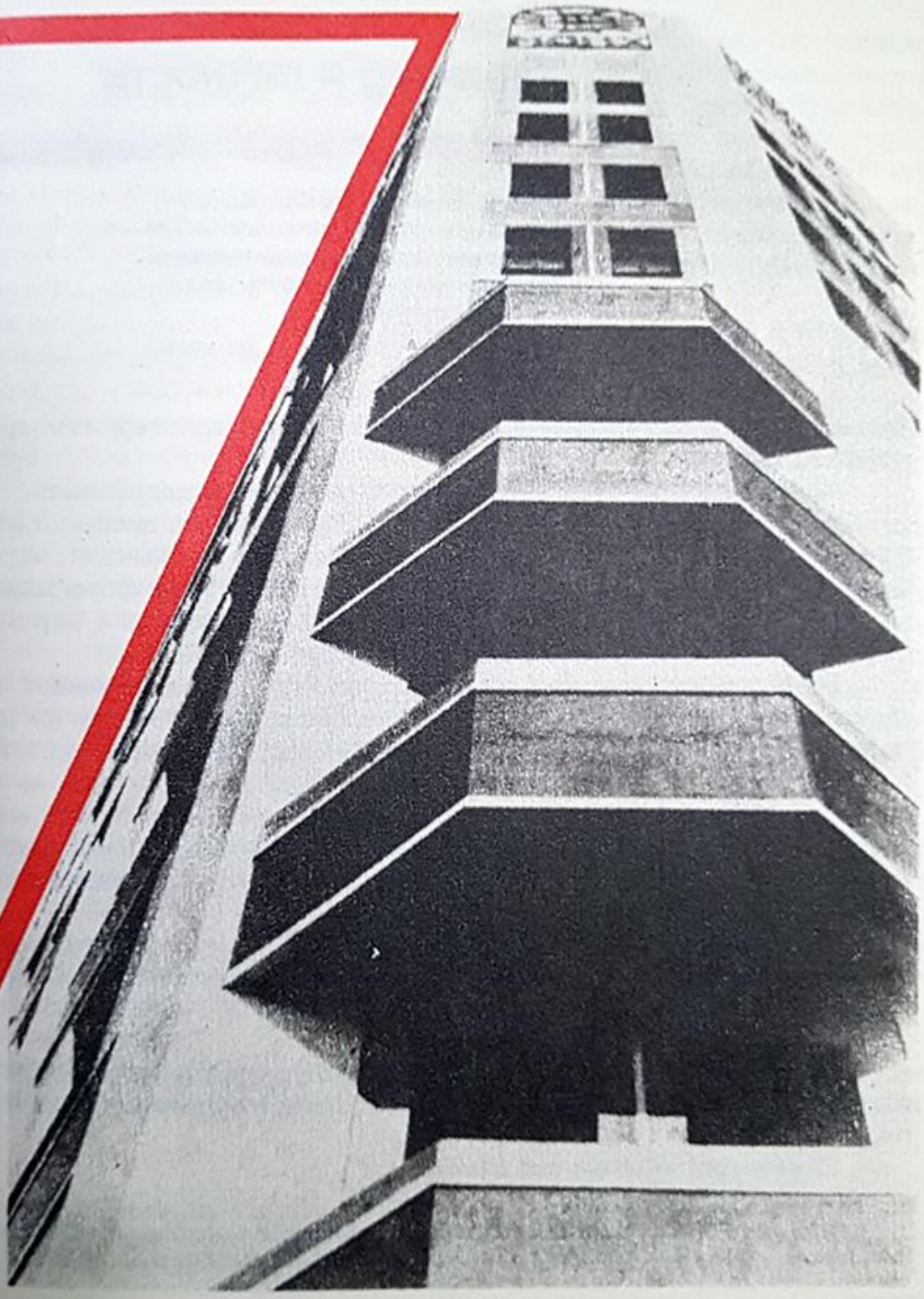
С другой стороны, ракурсы — это наша попытка понять Родченко во взаимосвязи его характера, отношения к жизни, интуиции и ощущений натуры, специфики понимания искусства.

Ракурсы Родченко — это разные грани творчества мастера, разные стороны его художественного, фотографического и литературного наследия. Сам он с большой внутренней ответственностью подходил к своим текстам, по нескольку раз переписывая статьи. Начиная писать, серьезно обдумывал стиль и тон своих статей, заметок или воспоминаний.

«Музей Маяковского предложил написать о Маяковском», — записал Родченко 5 апреля 1939 года. Готовясь к работе, он долго перечитывал Флобера, Анатоля Франса, Стивенсона. И в конце концов остановился на форме дневника: на узких полосках бумаги, специально нарезанных, он писал мелким-мелким почерком, с большим расстоянием между строчками. Каждый день он записывал новый эпизод. Стиль корабельного дневника был выбран потому, что он безумно любил путешествия, далекие и неизвестные материки. «Работа с Маяковским» — это текст о себе, своей молодости, своем искусстве, о встречах с Маяковским. Это как путешествие в прошлое...

Часть 1

Творческое кредо



Характер и личность

Каждый творческий путь нужно рассматривать не просто от формально поставленных задач, а как совокупность впечатлений детства, юности, среды и юношеских иллюзий.
А. Родченко

Каким был в действительности Родченко? Его характер, темперамент, голос, походка, взгляд?

Что-то известно достоверно. Что-то приходится додумывать.

Конечно, некоторые ранние письма Родченко, его дневники и написанные в 30-е и 40-е годы автобиографические заметки что-то объяснят. Может быть, станет ясно, почему он стал заниматься именно искусством, фотографией, а не, скажем, физикой, техникой или чем-либо еще. Хотя именно к науке и технике он сохранил особое, романтическое отношение.

В автобиографических записках, где Родченко вспоминает о своем отце, театральном бутафоре, о раннем детстве, прошедшем в театре (он родился в комнате над сценой театра в Петербурге в 1891 году), есть такая фраза:

«Вспоминаю, как в Казани (семья Родченко переехала из Петербурга в Казань в 1904 или 1905 году. — А Л.), когда мне было лет 14, я забирался на крышу летом и писал дневник в маленьких книжках, полный грусти и тоски от неопределенного своего положения, хотелось учиться рисовать, а учили на зубоврачебного техника...» (Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., «Сов.художник», 1982, с. 47).

Правда, была даже идея поступить помощником в фотоателье... Но Родченко стал в 1910 году вольнослушателем в Казанской художественной школе. Начался его путь как художника.

Каким был характер Родченко?

Есть свидетельство супруги Родченко, художницы Варвары Степановой, относящееся ко времени наибольшего подъема и активности Родченко как живописца авангарда.

22 января 1920 года она записала:

«...вообще о темпераменте Анти трудно сказать. Иной раз кажется, что это железный человек без всякого темперамента, с ужасной ленью и упорством; а иногда он проявляет такую необычайную активность, что кажется — он обладает необыкновенным темпераментом. По отзывам мало знающих его людей, он кажется прямым, но с невыносимым характером. Кроме того, он злой, но не вспыльчивый, «назад не ходит», как он сам говорит. Но мне кажется, что не злой, а, скорее, раздражительный от разных причин, так как дома он бывает очень нежный, веселый и ужасно дурачится. Никто Анти не знает настоящего, так как у него нет друзей и он очень скрытный по характеру и без всякой сентиментальности» (Степанова В. Дневник. — Архив А. Родченко и В. Степановой. Степанова вела дневник с 1919 по 1940 год с большими перерывами. Наиболее детальная запись велась в 1919—1920-х годах и в течение 1927 года. В остальное время просто велась регистрация текущих работ).

Степанова называет Родченко «Анти». Это давнее прозвище. Оно возникло еще в 1914 году, когда Родченко и Степанова познакомились в Казани. Они учились в художественной школе, но в разных группах. Когда Степанова уехала в Москву искать работу и продолжать образование, Родченко еще оставался в Казани. Они писали друг другу письма, и Родченко подписывался «Анти», а Степанова— «Нагуатта». В письмах они жили воображаемой романтической жизнью.

В приведенном отрывке из дневника Степанова подчеркивает главное в характере Родченко: он менее всего заботился о том, какое впечатление производит на людей. Уединенность и творчество — вот что он ценит.

«...Апатичный и даже, пожалуй, ленивый, раздражительный и нетерпеливый —он совсем другой у своего стола, и понятна его нелюбовь к гостям, к хождениям куда-нибудь — ибо это отрывает и отвлекает его от творчества.

У стола Анти нельзя вывести из терпения никакими мерзостями, и он не станет дома расстраиваться, так как всю энергию бережет для творчества и твердо убежден, что он «горит» на стенах выставок. До остального ему нет дела».

Еще -одна интересная запись от 24 марта 1920 года касается психологии творческой работы.

«Анти очень увлекся композицией. Владеет ей в совершенстве. Вчера он рассказывал, что раньше, глядя на белый холст, он представлял композицию в общих чертах — такие-то формы и вот такие цвета; а теперь он на белом холсте видит уже обдуманную вещь, которую только остается написать, все до деталей он представляет себе точно и ясно. Вчера он, лежа на кровати, с удовольствием смотрел на белый холст и говорил, что потом он уже и писать не будет, а только смотреть на готовые загрунтованные холсты и думать...

Мысль у него бежит скорее, чем он успевает ее реализовать...

Его фантазия проявляется не только в творчестве, но и в обыденной жизни, в придумывании всевозможных выходов как практического, так и теоретического характера. И очень забавно, что он может упорно работать, чтобы построить какое-нибудь практическое удобство дома, но по характеру ленив и нетерпелив. Доминирует у него всегда и над всем творчество и строительство, конструирование. Конечно, он обладает большими конструкторскими способностями».

Что читал Родченко?

Мы знаем из его ранних дневников и тетрадок с понравившимися стихами, высказываниями, что он любил Некрасова, Белинского, Гоголя, Уайльда. Но это в 1911—1912 годы.

Есть свидетельство Степановой от 1920 года:

«Наше любимое чтение — «Вокруг Света».

Кроме «Вокруг Света», которые Анти покупает за старые годы, когда увидит, и прочитанные нами за изрядное количество лет — читаем Шерлока Холмса.

Недавно Анти читал в первый раз «Войну и мир» — прочел очень основательно и нашел, что хотя по-старому, конечно, Толстой — большой мастер, но очень мистик и Достоевского он больше любит. Сейчас читает «Братья Карамазовы» —тоже в первый раз. Анти очень забавно читает— медленно и может остановиться на самом интересном месте...»

У Родченко своя система чтения.

Он не получил систематического среднего образования, окончил лишь несколько классов церковноприходской школы. По этой причине ему не могли выдать диплома об окончании Казанской художественной школы. 7 июня 1914 года Родченко получил лишь удостоверение, в котором говорилось, что:

«...поступив в качестве вольнослушателя в сентябре месяце 1910 года в класс по рисованию, он, при отличном поведении, прошел полный курс Казанской художественной школы по живописному отделению с хорошими успехами как по рисованию, так и по живописи, но не может воспользоваться правами, предоставленными окончившим курс вышеупомянутой школы, так как не проходил общеобразовательного курса школы и не имеет свидетельства об окончании какого-либо другого среднего общеобразовательного учебного заведения; что подписью и приложением казенной печати свидетельствуется».

Приехав в Москву в 1916 году, Родченко пробовал поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества, в Строгановское училище, но в итоге началась его самостоятельная творческая жизнь как художника-живописца. Он учился у своих друзей, по книгам и журналам, собирал свою библиотеку по истории искусства. Хотя и был вынужденный перерыв в занятиях искусством, когда Родченко был призван на военную службу и был заведующим хозяйством санитарного поезда с марта 1916 по сентябрь 1917 года.

Но помимо книг и журналов по искусству (например, таких, как «Мир искусства» или «История русского искусства» И. Грабаря) в его библиотеке появлялись книги о путешествиях, книги по науке и технике. Он интересовался астрономией, позже—радиотехникой, когда сам стал строить радиоприемники, научной организацией труда, фото- и кинотехникой. Поэтому можно сказать, что Родченко продолжал учиться всю жизнь. И все книги, которые он прочитал, которыми пользовался, он воспринимал не как заученные уроки и факты, а как описания личного опыта художников, путешественников, писателей, изобретателей и ученых.

В письме к дочери в годы войны из Москвы в Молотов (где в 1941—1943 годах была в эвакуации семья Родченко; сам он в 1942 году смог уехать в Москву, а Варвара Степанова и Варвара Родченко оставались в Молотове до зимы 1943 года) он писал, что написать книгу может тот, кто много пережил и испытал, кто много думал.

Отсутствие систематического общего образования, конечно, усложняет жизнь. Зато у человека нет стереотипов в оценке литературы, которые прививаются в школе. И поэтому выводы Родченко из прочитанного были всегда неожиданными и созвучными его творческим устремлениям.

В переломные 30-е годы, когда под подозрением оказалась вся предыдущая художественная деятельность, когда как бы по приказу кончилась эпоха конструктивизма и 20-е годы стали казаться недостижимо далекими, Родченко в нескольких статьях, написанных по поводу фотографии, вспоминает о своей молодости. С одной стороны, он тем самым показывает связь фотографии с искусством. С другой — ему хочется, чтобы коллеги знали о его вкладе в советское искусство, о новаторских работах в рекламе, театральном оформлении, в проектировании мебели

и книжной графике. Он говорит об этом фотографам, фотокритикам, потому что еще надеется на объективные оценки своего творчества, надеется встретить понимание в том, что ему трудно перестраиваться и порвать со своим прошлым художественным опытом. Далее мы подробно расскажем о том, что же думал и чувствовал Родченко в 30-е годы. А пока приведем фрагмент из первого варианта его выступления в 1936 году на тему «Перестройка художника».

Это выступление было частью общей дискуссии о фотографическом методе. Материалом дискуссии послужила выставка 1936 года «Мастера советского фотоискусства», в которой Родченко участвовал как уже признанный мастер. Тексты выступлений фотографов публиковались в журнале «Советское фото».

Дойдет черед до описания выставки и дискуссии. А пока приведем своеобразную самооценку Родченко как художника и фотографа. Он предостерегал коллег от односторонних оценок и напоминал о специфике личности творческого человека. Он все еще отстаивал свое право на самостоятельность и независимость художника.

Почти все, что вы прочитаете ниже, не вошло в итоговую публикацию по материалам выступления Родченко. Тем интереснее этот черновик, поскольку в нем сжато представлена автобиография мастера, которая потом была сокращена, и остались лишь моменты, связанные с фотоискусством. Родченко начинает:

«Я хочу проанализировать свою творческую работу по фотографии. Мне хочется, чтобы Вы поняли и поверили, что мне весь этот путь достался нелегко, как думают иные. Я пришел к фотографии не «неизвестно откуда». Пришел я, будучи мастером живописи, графики и декоративного искусства» (Родченко А. Вариант творческой автобиографии. — Архив А. Родченко и В. Степановой).

В конце 20-х — начале 30-х годов начинается борьба с формализмом в изобразительном искусстве, которую подхватывают в фотоискусстве и оппоненты Родченко. Его обвиняют в приверженности буржуазным влияниям, в слепом следовании работам фотографов Франции и Германии. Родченко же хочет доказать, что все не так просто и его фотографии тесно связаны с новаторскими экспериментальными работами живописцев начала века. Он пытается объяснить, что новая живопись и новая фотография принадлежат единой визуальной культуре.

«Снимать начал с 1924 года.

Техника захватила, и я начал эксперименты, не выходя из дому. Так появилась серия «Стекло и свет» и балконы, снятые снизу вверх и наоборот.

Так оказалось, что я положил начало новой фотографии в Союзе. Это не для того я подчеркиваю, что, дескать, «я» и «я». А для того, чтобы оправдать абстрактные вещи.

Я их печатал, писал о них и утверждал новые возможности.

Я агитировал за фотографию, за ее собственный язык».

Легко заметить, что в тексте слово «я» встречается чересчур часто, возможно, в этом была одна из причин переделки рукописи. Родченко всегда начинал любой текст с описания личного творческого опыта. А затем при доработке находил более разносторонние формы описания,

сравнения. Но всегда в тексте сохранялась визуальная основа литературного образа.

«Каждый творческий путь нужно рассматривать не просто от формально поставленных задач, а как совокупность впечатлений детства, юности, среды и юношеских иллюзий.

Творческий путь не выдумывается, он складывается из разных сумм, и переломать все эти данные и грубо их отбросить — это значит остаться ни с чем.

Это означало бы конец.

И поэтому нельзя подходить к творческому человеку с общей меркой. Нужно подходить осторожно, индивидуально. Суметь использовать его данные, вывести на правильный путь, не убивая его особенности.

Мои особенности таковы.

Родился над сценой театра, где отец работал бутафором, в Ленинграде. Театр и его жизнь, главным образом сцена и за кулисами, — мне казались нетеатральными. Эта жизнь была для меня подлинной и реальной. По ту сторону занавеса театра — зал, улицы, дома, город — были странными, удивительными и непонятными. Бутафория отца, декорации и актеры, которых я знал, были близки и реальны. Несмотря на грим и костюмы, я их безошибочно узнавал.

Часто играл детей, но боялся этой черноты кашляющего зрительного зала. Почему они все такие одинаковые и безликие...

Мечты детства. Они сложились здесь. Я хотел быть ярким и ослепительным, выходить среди музыки и аплодисментов.

Я мечтал о чем-то особенном и неизвестном.

Это неизвестное сложилось, и я сделался крайне левым художником абстрактной живописи, где композиционные, фактурные и цветовые задачи уничтожили всякий предмет и изобразительность.

Я довел левую живопись до логического конца и выставил три холста: красный, желтый и синий... Утверждая: все кончилось, цвет основной, каждая плоскость есть плоскость, на ней не должно быть изображений, она красится в один цвет.

Не правы те, которые пишут и говорят, что левое искусство было извращением буржуазии, что левое искусство — это ее зеркало.

В1916 году я участвовал на футуристической выставке, называвшейся «Магазин». В это время я ходил зимой и летом в ободранном осеннем пальто и кепке. Жил в комнате за печкой в кухне, отгороженной фанерой.

Я голодал.

Но я презирал буржуазию. Презирал ее любимое искусство: Союз Русских художников, эстетов Мира Искусства. Мне были близки такие же необеспеченные Малевич, Татлин и другие художники.

Мы были бунтари против принятых канонов, вкусов и ценностей.

Мы не на вкус буржуазии работали. Мы возмущали их вкусы. Нас не понимали и не покупали.

Я чувствовал свою силу в ненависти к существующему и полную правоту нового искусства.

Часами я объяснял и доказывал посетителям наше мировоззрение, и глаза мои горели

непримиримым огнем ненависти к правому искусству.

Мы были не бухгалтеры и не приказчики буржуазии.

Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему.

Мы не пережевывали натуру, как коровы жвачку, на своих холстах.

Мы создавали новые понятия. Мы — не изображатели, а новаторы. Так примерно говорили мы.

И в то время это, я полагаю, не было ошибкой.

И пришел 1917 год.

Нам нечего было терять, а приобрести мы могли весь Союз. И мы его приобрели.

Мы пришли первые к большевикам,

Никто из правых не пошел работать. Ни один из тех, кто теперь заслуженный и даже народный.

Мы первые из художников работали во всех учреждениях. Мы организовывали Художественные профсоюзы.

Мы делали плакаты, писали лозунги. Мы установили существующий до сих пор шрифт для лозунгов.

Мы революционизировали художественную молодежь. Лучшие сейчас советские художники учились у нас: Дейнека, Вильямс, Шлепянов, Шестаков, Гончаров, Тышлер, Лабас и другие.

Я напомню эти имена, что пришли со всем сердцем работать с 1917—1918 годов: Татлин, Малевич, Штеренберг, Родченко, Розанова, Удальцова, Древин, Степанова, Стенберг.

Нужно также учесть, что есть новаторы и есть последователи. Новатор всегда ищет, меняется. Он не может быть формалистом. Он ищет и формы, и сюжеты, и для разного сюжета разную форму.

А просто подражатель — формалист, он подхватывает принцип и работает по этому принципу где надо и где не надо.

С этим нужно бороться.

Они искажают действительность, ни черта не думая, и косят все, и снимок-то посредственный, только немножко косой. А он воображает себя новым фотографом.

Нужно отличать изобретателя от приобретателя.

Сегодня они «под Родченко», завтра — «под Еремина», а лучше бы они делали «под себя».

Я хочу спросить, имею ли я право искать, быть художником, ставящим высокие задачи композиции, искать, как выразить нашу тематику высококачественными средствами? Иметь взлеты и промахи? Или быть середняком, подражая образцам живописной классики, вроде Рембрандта—Бродского, Домье—Кацмана, Сурикова—Богородского?» (Из этой длинной цитаты все, кроме лозунгов левых художников: «Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему- и т., — предлагается читателю впервые. Фрагмент о футуристах и их отношении к буржуазии вошел в 1939 году в рукопись Родченко «Работа с Маяковским». Заключительная часть, касающаяся повтора приемов в фотографии, тоже не вошла в итоговый текст. Родченко впоследствии эту часть переделал и вместо огульных безличных обвинений дал разбор творчества своих коллег-фотографов).

Художники- и фотографы-профессионалы уважали Родченко за его немногословность и точность оценок.

Дочь А. М. Родченко, Варвара Родченко, вспоминает, что отец был по характеру ровным и спокойным. Любил показывать фокусы. Когда фотографировал, то старался делать это по возможности незаметно для окружающих. Он мягко двигался с маленькой «лейкой» в руках, но в какой-то решающий момент срабатывал затвор...

Он оставался таким, каким его описала Степанова в 1920 году, до конца жизни.

Хотя это было трудно. В 50-е годы почти не было оформительской книжной работы, которой зарабатывали на жизнь Родченко и Степанова. Никому не были нужны его фотографии. А в 1952 году Родченко не утвердили членом Союза художников, где он состоял с 1933 года в секции графики. Все это никак не поднимало настроения...

Для чего все эти сведения?

Образ художника, его собственные свидетельства о себе, отношение близких могут добавить многое к восприятию его работ. Можно будет почувствовать в фотографиях Родченко его личность.

От живописи — к фотографии

1924—1925 годы. Фотомонтаж натолкнул заняться фотографией. В первых фото — возвращение к абстракции.
Фото — почти беспредметные. На первом плане стояли задачи композиции.
А. Родченко.
«Перестройка художника»

Как относился Родченко к композиции вообще? Ответ на этот вопрос могут дать его беспредметные геометрические композиции 1917—1920 годов. Составленные из плоскостей, кругов, линий, по-разному окрашенных, с различной фактурной обработкой, композиции эти, как правило, вертикальны. Реже — вписаны в квадрат. И нет горизонтальных по формату работ. Вертикаль — это движение вверх, это постройка, конструирование объектов нового фантастического мира. Изображенное на холстах похоже на архитектуру будущего или парящие космические станции.

Опыт Родченко в живописи и графике не похож на опыт какого-либо другого художника. У Родченко нельзя выбрать какие-либо произведения и сказать: вот весь Родченко и вся его живописная система. Только просмотрев много эскизов из разных циклов, можно составить представление о художнике.

В 1916 году он сделал серию кубофутуристических композиций из вьющихся, клубящихся плоскостей. В 1917—1918 годах все больше внимания уделял поискам живописных способов

изображения сцепления, взаимного проникновения элементов и плоскостей в пространстве. Серия так и называлась: «Проекции проектированных плоскостей». В 1918 году сделал цикл композиций из круглых светящихся форм «Концентрация цвета». 1919 год — начало использования линии как самоценной формы в искусстве. В том же году создана серия «Обесцвечивание». Наконец, в 1921 году Родченко завершил свою живописную систему тремя ровно окрашенными холстами: красным, желтым и синим. Многие восприняли это как издевательство. А Родченко в проспекте автомонографии в 1922 году написал: «Пройденный этап в искусстве считаю важным для выведения искусства на путь инициативной индустрии, путь, который новому поколению не надо будет проходить».

Каждая работа Родченко — это минимальный по типу использованного материала композиционный опыт. Он строил композицию на доминанте цвета, распределив его по поверхности плоскости с переходами. Ставил себе задачу сделать произведение только лишь из фактурной обработки — одни участки картины, написанной только черной краской, залив лаком, другие оставив матовыми. Сочетание блестящих и по-разному обработанных поверхностей рождало новый выразительный эффект. Граница фактур воспринималась как граница формы. Родченко делал композиции из одних точек, которые горели как разноцветные звезды на черном фоне, сделал композицию из линии, придав тем самым этому чисто геометрическому элементу философскую многозначность пластической категории, утвердив линию как символ конструкции. Мир Родченко 1917—1920 годов — это мир геометрических композиций, которые подчиняются разным законам и схемам построения.

Опыт Родченко убеждал его, что существуют универсальные композиционные схемы, которые должны не скрываться, а, наоборот, подчеркиваться и выявляться художником. Пропедевтический курс для студентов Вхутемаса 1920—1921 года назывался у Родченко «Инициатива», или «Графическая конструкция на плоскости».

Молодые художники восприняли и саму идею конструирования, моделирования жизни. Многие из них впоследствии занимались не «чистым искусством», а полиграфией, текстилем, театральным оформлением. Упражнения Родченко по размещению в заданном прямоугольном формате простейших геометрических форм приучили их к законам конструктивной композиции. Согласно этим законам каждая форма, участвующая в построении, должна быть выявлена. А вся система форм в целом должна подчиняться той или иной выбранной системе построения. Родченко на первых порах давал задания строить по диагонали, вертикали и горизонтали, кресту. Затем задания усложнялись и нужно было уметь подчинять композицию контурам одной, двух и более различных геометрических форм.

Зачем об этом рассказывать, если речь идет о фотографии?

Но дело, во-первых, в том, что понять композиции фотографий Родченко без понимания структурных законов его живописных композиций невозможно. А во-вторых, свою идею геометрической пропедевтики Родченко пробовал приложить и к фотографии. Об этом свидетельствует его программа по композиции, составленная в 1931 году для слушателей курсов

Союзфото. Но об этом позже.

Бросив живопись в 1921 году, написав три своих знаменитых холста (красный, желтый, синий), Родченко более десяти лет не занимался станковой живописью. Он чертил обложки книг и журналов, строил объемные титры для кино, придумывал плакаты и рекламу, конструировал бытовые вещи. В его проектной и прикладной дизайнерской графике опредмечивался богатый пластический багаж художника-беспредметника.

Этот багаж, включал в себя геометрические формы, чертежные инструменты, механическую покраску — «туповку» (вертикальные ритмические касания кистью), заливку, трафарет, яркие чистые цвета.

Он преподавал в это время во Вхутемасе. И здесь тоже заново переживал свои станковые эксперименты, доводя их до понятных, методически воспроизводимых упражнений для студентов.

Новым стало обращение к коллажу и фотомонтажу, что постепенно начало вытеснять живописно-графическое моделирование.

Коллаж и фотомонтаж Родченко в 1919—1922 годах имел необходимые для поискового творчества черты отвлеченности.

Мы специально выделяем ранние коллажи среди более поздних фотомонтажей 20-х годов. В них еще нет установки на изобразительность фотографии. Обрезки фотографий и газет, куски обоев и открыток присутствуют в коллажах наравне с кусочками цветной бумаги. Все это просто материал для создания композиции. А композиция строится всегда по подчеркнуто конструктивным законам. В фотомонтаже большее значение имеет уже документальная изобразительная природа фотографии. Появляется сюжет.

Ранние коллажные композиции Родченко редко были привязаны к какой-либо конкретной теме. Как правило, вместе с коллажем и фотомонтажом рождалась и сама тема. Например, издевательские вырезки из газет как способ пародирования культурной жизни начала 20-х годов. Или монтаж изображений как поиск возможностей сюжетного и смыслового моделирования.

Фотомонтаж для Родченко был агитационным полем фотографии. Фотомонтаж строился по совершенно определенным законам композиции, был насыщен изображениями, как сложная визуальная фраза. Не случайно поэтому исследователи известной работы Родченко — фотомонтажей к поэме В. Маяковского «Про это» — применяют чисто лингвистические методы анализа. Они составляют словарь частоты употребления Маяковским тех или иных слов и затем находят зрительную аналогию тем же образам в фотомонтажах Родченко. (Такая работа была проделана в Латвийском государственном университете на кафедре филологии под руководством С. Дауговица в 1986 году.)

В оформлении первого издания поэмы В. Маяковского «Про это» соединилось новаторство Родченко как конструктора и мастера фотомонтажа. Каждый фрагмент изображения несет как бы двойную нагрузку: смысл поэтической метафоры, с одной стороны, и конструктивность сочетания разнородных предметов, визуальное устройство мира, с другой. Родченко преодолел отвлеченность кубистического коллажа и утвердил новую содержательную ценность

фотомонтажа.

В 1923 году, когда выполнялись эти первые фотомонтажи для печати, Родченко еще не снимал сам. Он использовал готовый печатный материал — вырезки из газет и журналов, а также специально выполненные для этих фотомонтажей фотопортреты В. Маяковского и Л. Брик, которые сделал А. Штеренберг.

Родченко во многих своих статьях подчеркивал, что фотографией он начал заниматься с 1924 года. Поскольку на многих ранних негативах нет даты и среди фотографий нет городских пейзажей, остается предположить, что Родченко начал снимать с зимы 1923—1924 года. И что одной из первых его камер был фотоаппарат 13х18 см.

По снимкам мастерской 1924 года трудно увидеть какие-либо заметные признаки того, что здесь работает фотограф. На стенах висят плакаты и живопись, на полках расставлены модели каких-то сооружений, макеты Степановой к спектаклю «Смерть Тарелкина». И лишь стопки картонных коробок разного формата, в которых хранились негативы, да штатив в углу говорят о том, что здесь занимаются и фотографией.

Первоначально в фотографии он не ставил каких-либо художественных задач. Фотография была инструментом вспомогательным: репродукция живописи, рисунков, снимков. Драматические фотопостановки как изобразительный материал для фотомонтажей. Тогда же Родченко снял для архива и свои пространственные деревянные конструкции (те, что еще сохранялись в мастерской). Таким образом, Родченко осваивал фотографию в стенах своей мастерской художника – живописца, а теперь и конструктора.

Чтобы соответствовать таким «служебным», функциональным задачам, фотография должна была быть четкой, простой, хорошо сочетающейся в оформлении обложки или плаката с плоскими графическими формами. Думается, что опыт прикладной фотографии пригодился впоследствии и в фоторепортаже, который Родченко воспринимал как естественную документально-техническую работу. Но поскольку занимался этой работой человек с тренированным глазом, чувством композиции, то естественно, что снимал он не бездумно-протокольно.

В тот первый год занятий фотографией Родченко снимал портреты своих друзей — В. Маяковского, Л. и О. Бриков, Н. Асеева—без эффектных светотеней, фонов, обобщений, столь характерных для «художественных» портретов фотоателье.

Может быть, его ранние портреты потому кажутся такими современными, что люди на снимках выглядят обычно, без нарочитого позирования. Родченко показал их так, как понимал и чувствовал писателей и критиков «Левого фронта искусства». Он не утрировал композицией особую «левизну» своих друзей и соратников, а снимал, может быть, даже слишком жестко, не заботясь о том, что в кадре оказываются детали его конструкций, стол, заваленный проектами, висящая на шнуре лампа, полки и весь тот «хлам», который всегда и неизбежно присутствует в мастерской художника. Хлам — это материал, из которого затем рождаются проекты будущего...

В автобиографии, озаглавленной «Перестройка художника», Родченко писал, что его первые фото были беспредметными. Это не совсем так.

Первые фото были прикладными. Затем был цикл ранних портретов. И небольшой цикл фотографических экспериментов, связанных с самой технологией получения изображения. Некоторые портреты Степановой имеют следы ретуши, ослабления или усиления изображения. Иногда неожиданно получалась соляризация. В 1924 году Родченко сделал несколько экспериментов с двойной экспозицией. Две фазы поворота головы Степановой. Двойной портрет друга, живописца Александра Шевченко. Двойная экспозиция подчеркивала прозрачность и тонкость фотоизображения. Возникла аналогия с техникой кинематографического наплыва — проекционного монтажа. И хотя изобразительные возможности этого приема были безграничны, Родченко почти не пользовался им, предпочитая монтаж открытый — с помощью ножниц и клея. А может быть, считая, что такой прием не работает на выявление подлинной оптической и конструктивной сущности фотографии. Вскоре его увлекли ракурсные фотографии и крупные планы, которые действительно можно считать беспредметными фотографиями.
Основной состав необычных родченковских снимков представляли ракурсные фотографии зданий. В творческой автобиографии, написанной в 1935 году для профсоюза кинофоторабо тников, Родченко помимо указания должностей и обязанностей, проектных, полиграфических и других работ привел список важнейших фотографических циклов. В этом списке десять позиций. Под первым номером стоит «серия городских этюдов, снятых с верхней точки и в ракурсах». Дальше 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».

Родченко не занимался архитектурой профессионально. Но он фотографировал архитектуру как никто другой. Как будто сам проектировал и возводил эти здания, как будто снимал душу дома.

Архитектуру Родченко фотографировал с 1925 года: павильон Мельниковав в Париже, интерьеры построенного по его проекту рабочего клуба. Затем — вернувшись в Москву — восьмиэтажный кирпичный дом, в котором он жил. Дом стал моделью, которую Родченко осматривал со всех сторон: с точки зрения прохожего — снизу; жильца дома — сверху. Первый цикл архитектурных фотографий Родченко — экспериментальный. Архитектура стала объектом утверждения новых оптических и композиционных ценностей в фотографии. Но почему именно архитектура?

Именно на архитектуре как на искусственном сооружении, воздвигнутом по строгим строительным правилам, вытекающим из чертежных ортогональных принципов отображения проекта, можно было исследовать композиционные особенности резкого перспективного сокращения объектов в глубине и восприятия такого рода объектов в движении при смене ракурса. Проективные законы фотографической оптики иначе, чем глаз человека, выявляют на снимке особенности пространственных искажений объектов искусственной среды. Человек мысленно смягчает ракурс, оптика же однозначно трансформирует исходную форму. Поэтому Родченко снимает не фасады зданий, а чаще детали, углы, ровные плоскости стен. На

двухмерной плоскости отпечатка он фиксирует пространство. Как отмечали критики в фотографической прессе 20-х годов, снимки Родченко играли роль «сильнодействующего снадобья».

Родченко, наверное, один из первых мастеров в фотографии, кто так принципиально независим от обыденности, от повседневности, от освещения, фона. Он один из первых, кто так жесток и целенаправлен в отборе. Для него жизнь — конструктивный материал для фотографии. Из огромной массы зрительных впечатлений Родченко всегда выбирает лишь немногое: кусок пространства, луч света, фрагмент формы.

Он как бы пишет беспредметные картины с помощью фотоаппарата. И так же, как в живописи, в фотографии он побеждает тяготение. В самых радикальных его фотографиях нет ни верха, ни низа, а в самых обычных, репортажно-протокольных, всегда есть небольшой наклон линии горизонта. То, что потом среди фотографов называлось «косина».

Но тут возникает странный эффект.

Беспредметная живопись и беспредметная фотография — это, оказывается, не одно и то же.

В первом случае на холсте с парящими или строящимися формами мы видим диковинные пространства, прообразы архитектуры, дизайна, сочетания музыки и света. Во-втором — это абстрактные картины, законченные и выверенные до деталей благодаря Оптике и технике получения изображения. Хотя почти всегда есть возможность разгадать, что же послужило исходным материалом: дом, стеклянный кувшин или ступени.

Если в первом случае помимо конструкции пространственной существует конструкция эмоциональная, то во втором — неожиданно получается по-своему объективный (вне стереотипов, культурных канонов, зрительных штампов) показ мира. Автор гневного письма, помещенного в журнале «Советское фото», писал по поводу «Пионера-трубача» Родченко, что ему не нужен пионер с «пуговичной точки зрения».

А почему, собственно, не нужен?

Потому, что страшно увидеть себя со стороны?

Или потому, что разрушается канон изображения «красивого»?

Но дело не только в том, что каждая новая точка зрения расширяет наше пространственное воображение, превращает его в факт культуры и искусства. Дело и в том, что такое видение порождает новое.

Малевич, Татлин, Родченко грезили техникой и новой, рациональной и динамичной городской культурой. Родченко мечтал об ажурных мачтах на крышах домов, о светящихся экранах над городом и пролетающих аэропланах с любознательными горожанами и туристами.

Он и природу снимал так, будто это техническая вещь: дерево превращалось в мачту или фабричную трубу, цветок или растение — в сложное устройство, напоминающее антенну или пропеллер.

Есть слова Родченко об этом. Они опубликованы в 1927 году в журнале «Новый ЛЕФ» в разделе «Записная книжка ЛЕФа». Каждый из сотрудников журнала помещал здесь по нескольку

едких строк или замечаний по поводу становления и развития культуры. В этих «обрывках событий», набросках текстов сконцентрировано понимание современности В. Шкловским, О. Бриком, Н. Асеевым и В. Маяковским, А. Родченко.

В 1927 году летом Родченко ездил в гости на дачу к В. Маяковскому.

«На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива...

Все случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять, неинтересно.

Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы.

Да муравьи живут вроде людей... И думается, вспоминая здания Москвы, — тоже навороченные, разные, — что еще много нужно работать» (Родченко А. Записная книжка ЛЕФа. — «Новый ЛЕФ», 1927, № 6, с. 3).

А теперь приведем обещанный текст программы Родченко по композиции. Начиная с 1931 года он читал лекции на курсах при Союзфото, которые мы бы теперь назвали курсами повышения квалификации. Фактически почти каждый год (перерыв был в течение 1932—1933 года и в годы войны) Родченко проводил занятия. Композиция как отбор и опыт, как умение понимать и строить кадр была для Родченко основой. Хотя в разные годы ему приходилось делать акцент то на социальных вопросах и фотожурналистике, то на фотопортрете. Первая программа, рассчитанная на развитие визуальной культуры фоторепортеров, составленная в мае 1931 года, так и называлась — «Программой по композиции». В программе восемь пунктов. Мы их приведем, снабдив разъяснениями, потому что программа написана слишком сжато и за каждым словом стоит целый цикл работ и опытов Родченко как в фотографии, так и в живописи и графике.

«ПРОГРАММА ПО КОМПОЗИЦИИ»

«1. Начальная композиция.

Бытовая композиция. Уборка. Приборка, уют, удобства. Расположение, распределение, укладка, расстановка, установка — 2 часа».

«Начальная композиция» — термин Родченко, придуманный для обозначения как бы «внехудожественных», возникающих стихийно в повседневной жизни композиций вещей, окружающих человека: инструментов на рабочем столе, мебели в квартире, книг на полке и т. д. и т. п. Фотограф, и особенно фоторепортер, по мнению Родченко, должен научиться «читать» этот язык повседневных жизненных ситуаций, улавливать смысловую связь между расположением предметов и личностью человека. Начальная композиция — это своего рода «протокомпозиция». Этот раздел позволял Родченко максимально расширить представление слушателей о композиции и компоновке, указать на их роль в жизни человека. За два часа можно было, видимо, лишь рассказать об этом виде композиции, оставив практические самостоятельные занятия на будущее.

«2. Схемы композиции.

1. Пирамида. 2. Диагонали (правая и левая). 3. Вертикали (одна I, две II, три III и больше). 4.

Горизонтали (одна I, две II, три III и больше). 5. Круг. Два круга, вертикали и горизонтали. 6. Крест + и х. 7. Двойной крест ++ ++, двойной крест хх хх. 8, Комбинации из разных — 4 часа».

Композиционные схемы, которые задает Родченко, служат для воспитания умения различать виды композиции и для овладения методами сознательного и рационального построения композиции. На примере геометрических схем можно четко структурировать систему формальных композиционных признаков. Родченко, естественно, сам никогда не подгонял тот или иной кадр под конкретную схему. Принципы построения, принципы структуры изображения были у него как бы изначально «в глазу», как у художника с большим визуальным опытом. Слушатели курсов, как правило, не обладали подобным опытом, они не имели художественного образования. Их еще нужно было научить мыслить не сюжетами, а зрительными образами кадра. Геометрические схемы играли роль своеобразной пропедевтики, приучения к приемам визуального построения композиции. Эти принципы не потеряли значения и сейчас. Об этом говорит фотоконкурс 1989 года, устроенный редакцией «Советского фото» на «перпендикуляр» и «диагональ».

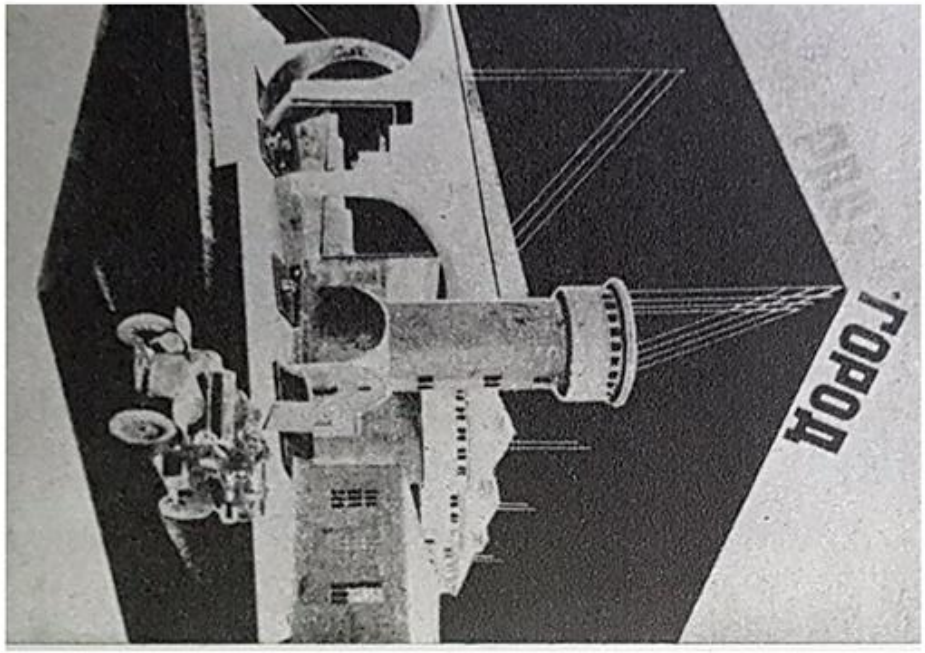
«3. Задачи на эти схемы в рисунках к фото. Разбор работ.

Композиция, нагруженная в центре. Композиция по краям. Композиция пустот. Композиция обрезанных форм (кинокадр)».

Если исходить из формулировки упражнения, получается, что Родченко просил своих слушателей нарисовать эскизы возможных фотографических кадров, основанных на тех или иных схемах. В этом пункте приводится перечисление и других принципов композиции, которые в эти годы (1930—1931) приобрели решающее значение для некоторых членов «Группы «Октябрь» — Е. Лангмана, Б. Игнатовича. Эти приемы назывались «упаковка» или «разгон по краям». Родченко в программе подчеркивает принципиальное различие между центричной и нагруженной по краям композициями. «Упаковка» — это плотная, почти без «воздуха», без незаполненного пространства концентрация изобразительного материала в кадре, когда необходимые смысловые детали как бы стягивают внимание зрителя к центру. «Разгон по краям» — это, наоборот, размещение материала по сторонам и углам кадра. Центр в этом случае играет роль свободного, пустого пространства. Возникает впечатление более масштабной, торжественной картины. Не случайно в связи с этими приемами упоминается и композиция кинокадра. Кинокадр по сравнению с фотокадром в эстетике документальных фильмов Дзиги Вертова более укрупнен, фрагментирован, не завершен. Отдельный кинокадр служит лишь переходом к следующей композиции, это часть динамической картины при показе отдельного сюжета, либо изобразительный кирпичик в киномонтаже.

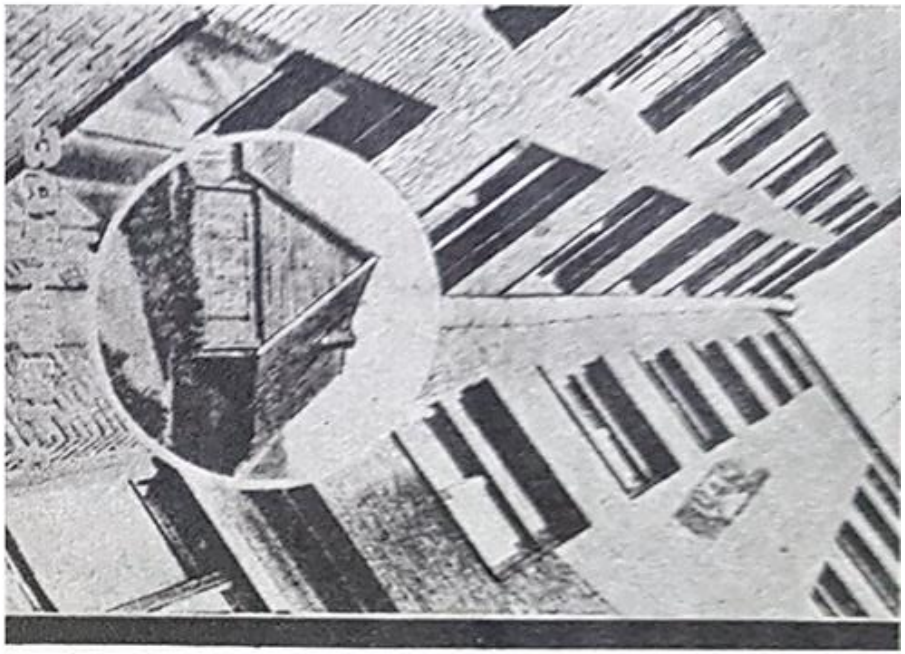
Обложка «ЛЕФ» № 3 (1923)

Радио-город. Фотомонтаж для обложки книги М. Шагинян «Месс-Менд» (1924)



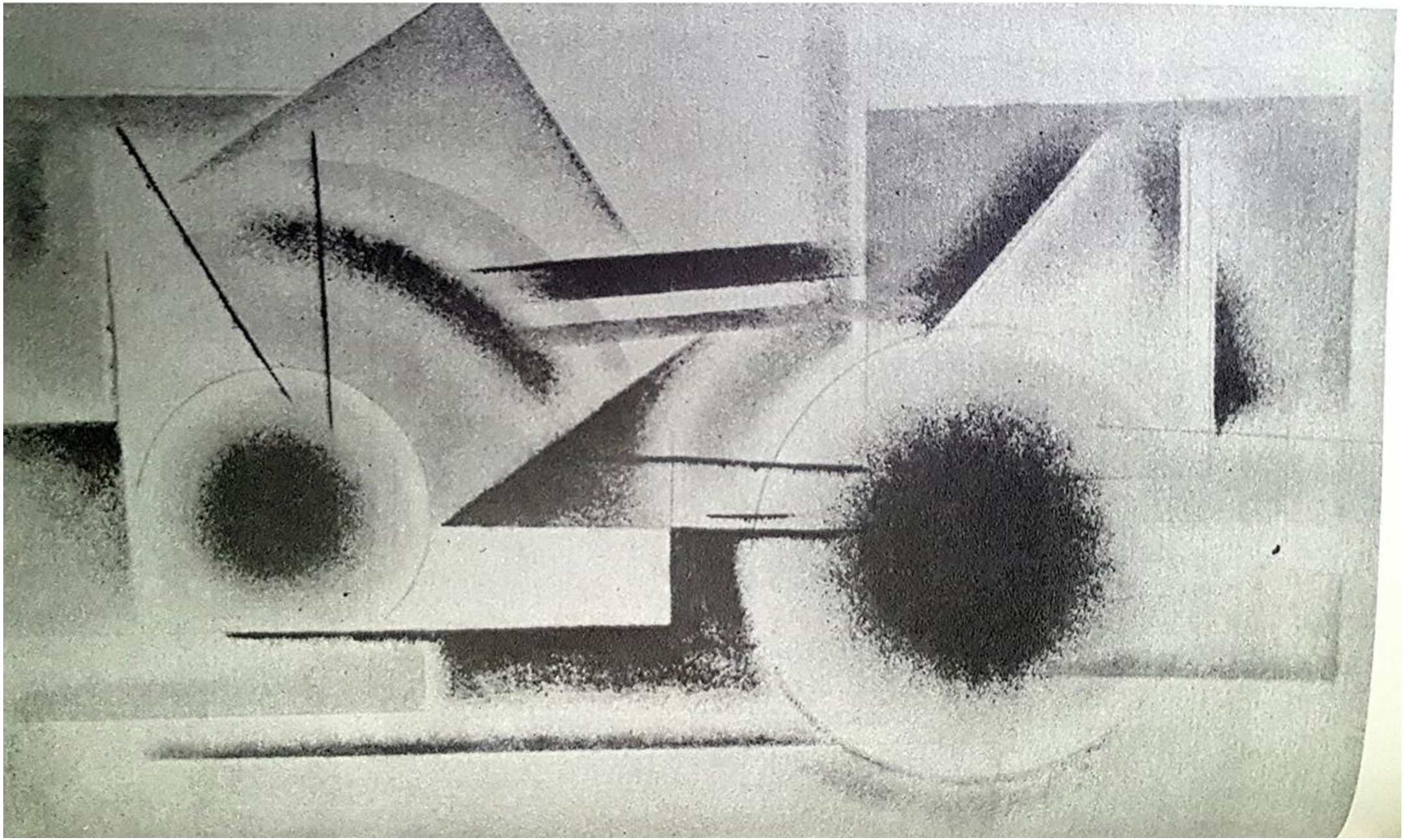
А. Родченко «Смена вех». Сатирический коллаж-фотомонтаж (1922)

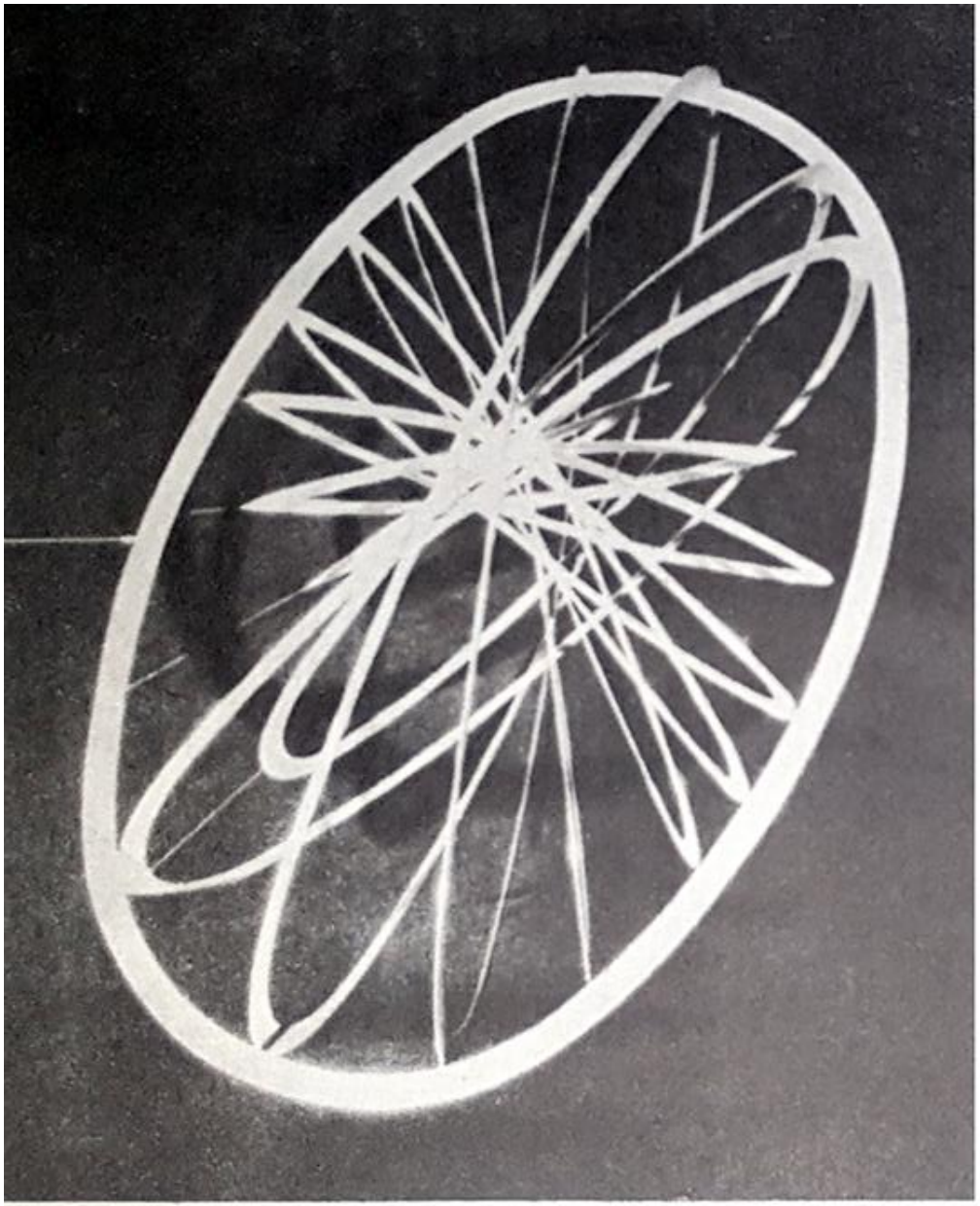
Маяковский Сергею Есенину (1-я и 4-я сторонки обложки) (1926)



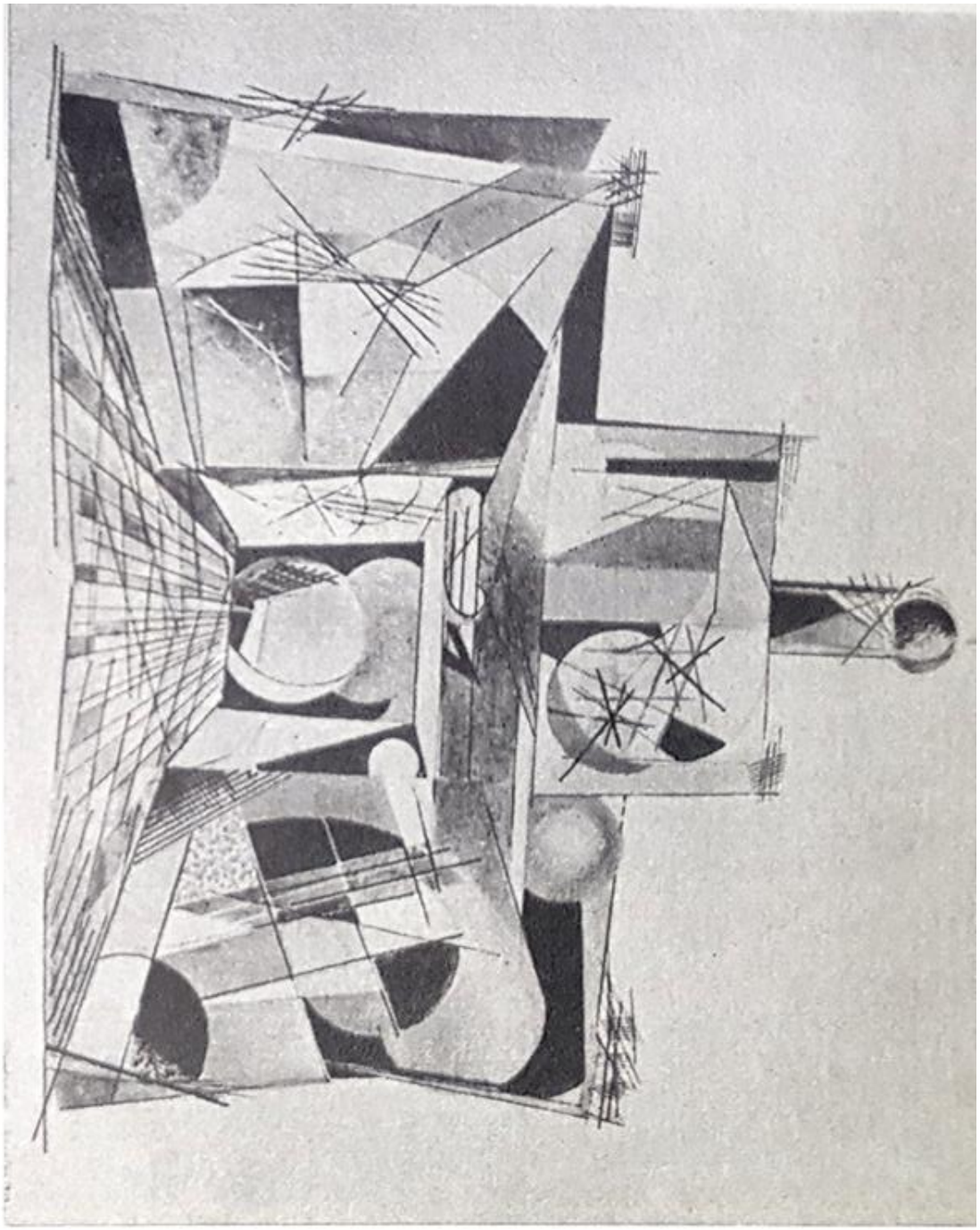
«Новый ЛЕФ» (фотономер). Обложка (1928)

«Композиция» (1920)





Пространственная композиция (1920)



Проект общественного сооружения (1920)

Фотостраница из журнала «Советское кино» (1926)

ФОТО В КИНО

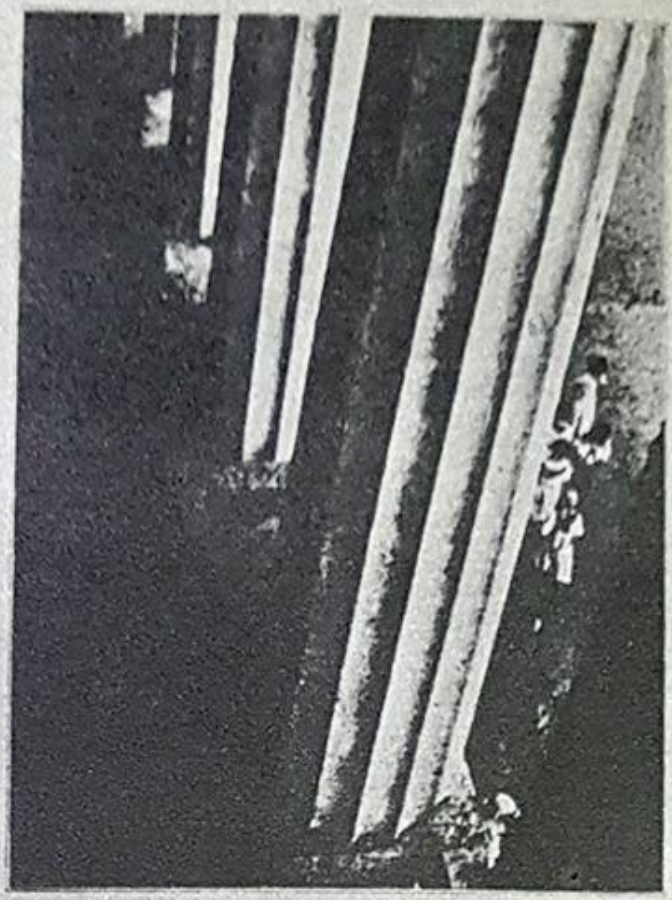
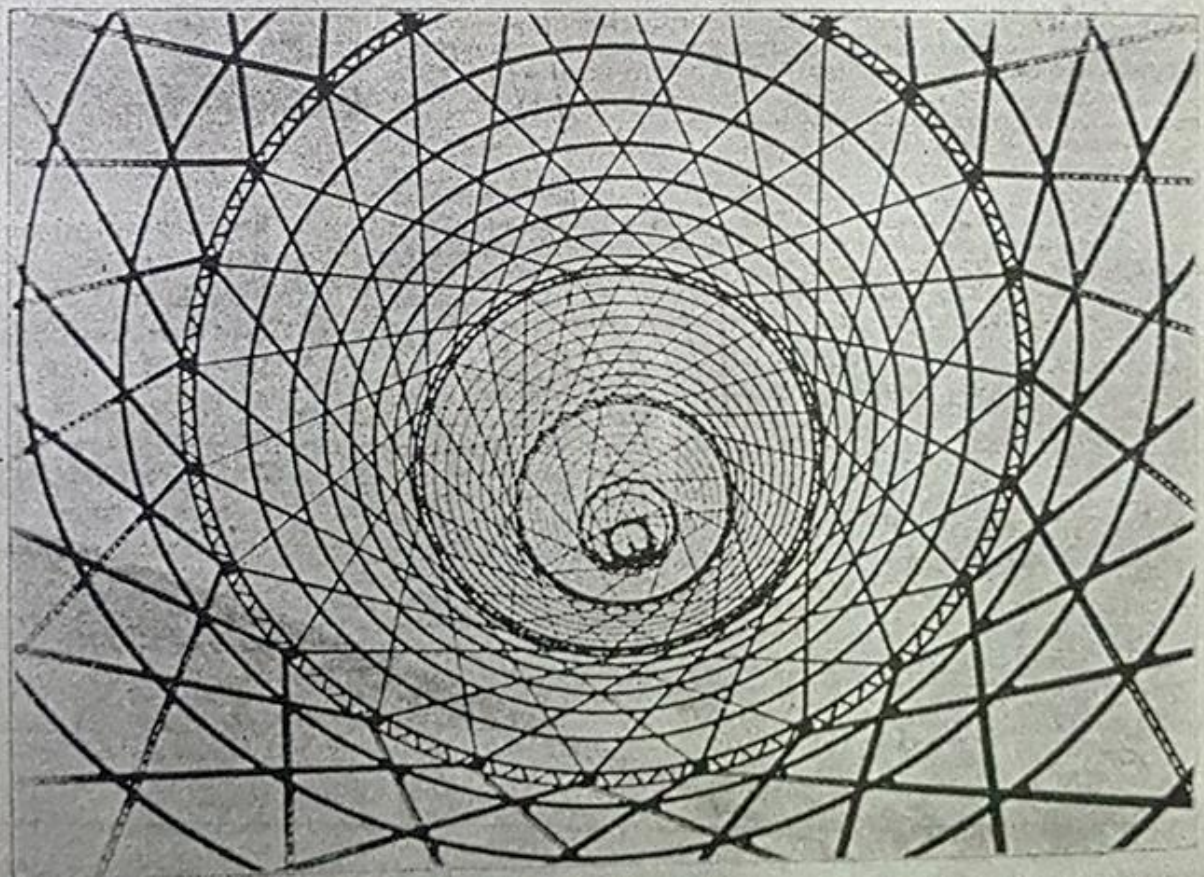


Фото А. М. Родченко—Музей Революции (съемка сверху)



Шаболовская радиостанция (съемка снизу)

Иллюстрированное

ПИСЬМО в РЕДАКЦИЮ.

НАШИ и ЗА-ГРАНИЦА.

Материал: 6 фото.

Вверху налево: фото **Д. Мартэн** (САСШ) **1925 г.**

Вверху направо: фото **А. Родченко** (Москва) **1926 г.**

Посредине налево: фото **А. Ренгер-Патч** (Германия) **1924 г.**

Посредине направо: фото **А. Родченко** (Москва) **1927 г.**

Внизу налево: фото проф. **Моголи-Наги** (Германия).

Внизу направо: фото **А. Родченко** (Москва) **1926 г.**

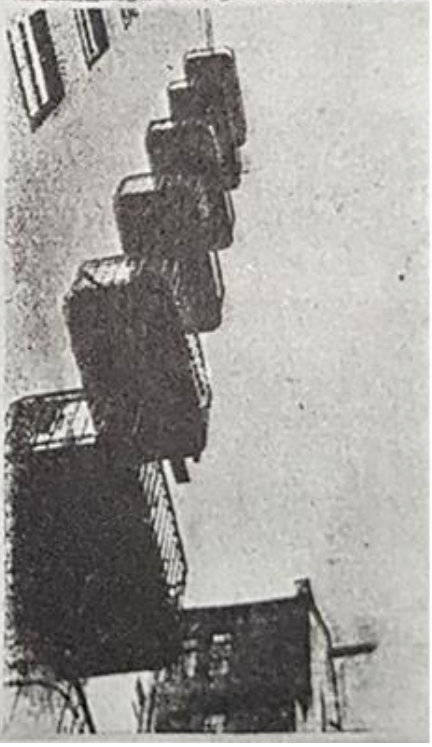
Примечание: *А. М. Родченко* — отнюдь не простой фотограф. Он — художник-профессор Вхутемаса в Москве, является искателем новых путей в фотографии, известен способностью видеть вещи по-своему, по-новому, с собственной новой точки зрения. Способность эта столь общепризнана, что если какой-либо фотограф снимает сверху вниз или снизу вверх — то про него говорят, что он „снимает под Родченку, подражает Родченке".

Предварительный вывод: Как не стыдно иностранным фотографам использовывать достижения советской фотографии для своих империалистических целей, да еще выдавать их за свои собственные!

Окончательные выводы из всего вышеизложенного — пусть сделают сами читатели.

Фотограф

Примечание редакции: К сожалению, все вышеприведенное не является первоапрельской шуткой: все 6 приводимых фото действительно доставлены автором письма в редакцию в виде вырезок из иностранных и советских журналов и вырезок видно, что фото действительно принадлежат тем авторам, на коих семлается письмо; года также проверены.



Сцена из спектакля «Клоп». Фото А. Темерина (1929)

Комната репортера нотовца. Сцена из фильма «Журналистка». (1927)

Сцена из спектакля «Инга» (1929)

Джаз. Сцена из фильма «Альбидум» (1928)

«4. Общее разделение.

Композиция линейная (рисуночная). Композиция тоновая (масс черного и белого). Композиция внимания и удара. Орнаментальная. Композиция, построенная на весе. Композиция на фактуре. Задачи по этим схемам в рисунке к фото. Разбор. Созерцательная, монументальная, описательная и агитационная».

Конкретный анализ произведений изобразительного искусства и фотографии усложняется Родченко. Помимо рассмотрения простейших приемов организации композиции кадра он останавливается на более сложных средствах. Линейность, графичность, внимание и удар (смысловой, тональный и т. д.), вес, фактура — это уже не просто способы механического расположения деталей в кадре, а способы эмоционального зрительного акцента в композиции.

«5. Знакомство на образцах.

Композиционные задачи у классиков. Рембрандт, Рафаэль, Тициан, Домье, Гойя, Брейгель и др. — 2 часа.

6. Современные художники.

Дейнека, Гросс, Мазерель и др. — 2 часа.

7. Современная фотография.

Мастера Ман Рей, Ренгер-Патч, Махоли-Надь и др. Старые фото. Разные мастера... — 2 часа».

Работы классиков мирового искусства, затем современных художников и фотографов Родченко показывал как примеры разнообразного влияния всех перечисленных выше факторов композиции. Он любил альбом офортов Гойи «El Toreo» («Коррида») и, видимо, часто показывал фотографам фантасмагории этого художника. Для практиков представляет интерес не отвлеченный теоретический разговор о композиции, а именно конкретный предметный анализ произведений, сделанный тоже практиком. И тогда свое законное место находят самые разнородные на первый взгляд направления в искусстве: и Тициан, и Домье, и Дейнека, и Гросс, и Махоли-Надь, и Шайхет, и Игнатович. Родченко на этих примерах показывает, как формируется визуальная культура времени, как она отражает свою эпоху. Приводя примеры из области изобразительного искусства, он не призывал фотографов подражать им, а демонстрировал устойчивые законы композиции и одновременно — подвижность и гибкость, разнообразие и неожиданность выразительных средств фотографии. К числу часто повторяющихся приемов относится, например, то, что было дописано от руки к отпечатанной на машинке программе: преимущественная нагрузка правой стороны кадра и картины, подчеркивание движения через статику, контраст крупных и мелких деталей в композиции и т.д.

«8. Современные советские мастера.

Зачетное задание по съемке на композиционные схемы.

Экскурсия на съемку с объяснением выбора композиции. Зачет по поведению во время съемки» (Впервые программа была опубликована в издании «Мир фотографии» М., «Планета», 1989, с. 209).

Современные советские мастера. Кто это? Скорее всего, М. Альперт, А. Шайхет, Б. Игнатович, А. Штеренберг, Д. Дебабов. Непривычно, что рассказ о них шел не на лекции, а одновременно или параллельно с практикой, со съемкой.

Этот заключительный пункт программы показывает, как лекции и занятия в аудитории (разбор произведений, отработка композиционных схем на графических эскизах кадров) должны были завершиться практическими занятиями. Экскурсии проходили летом, скорее всего, где-то на улицах Москвы. Здесь девизом Родченко было: «Думай до съемки, во время съемки и после съемки». Поэтому не случайно в программе написано, что зачет ставится не только по результатам самостоятельной работы, но, что было самое важное для Родченко, — по поведению снимающего во время работы. Родченко наблюдал, как фотографы работают, как они ищут точку зрения, стараются увидеть тот или иной сюжет.

Что такое ракурс?

Откровения встречаются на каждом шагу, и дело за глазом научиться видеть их без предрассудков стеснений.

Ман Рей

Строго говоря, ничего сверхполемического, особенного в слове «ракурс» нет. Это просто несколько нарочито обрывистый угол зрения и съемки. В фотографии бывают выгодные и невыгодные ракурсы. Одни удачно раскрывают объект, друге скрадывают, редуцируют форму.

Живописцы пользуются этим словом давно, и оно служит для обозначения косого, сокращенного изображения предмета, человека на картине. Ракурсы часто возникали при рисовании предметов не во фронтальной, а в угловой перспективе. Как правило, ракурс затрагивал только изменение точки зрения и передачу сокращений предметов в горизонтальной плоскости.

Привычка смотреть в вертикальной плоскости пришла с новым и многообразным опытом фотографии и кинематографа в начале XX века. В живописи ракурс можно встретить в картинах Э. Дега и А. Тулуз-Лотрека.

На юбилейной лондонской выставке «150 лет фотографии» демонстрировался один любопытный ракурсный кадр 1912 года. Изображена башня собора, снятая сверху вниз так, что были видны и маленький квадрат внутреннего двора и улица с пешеходами. Этот снимок Алвина Кобурна «Церковь Тринити» сделан в Нью-Йорке из окна небоскреба. В том же разделе выставки,

посвященном изобразительным эффектам фотографии, демонстрировались и снимки Фредерика Эванса «Собор в Уэльсе» (1903), «Редландские леса» (1894), «Вестминстерское аббатство» (1911), в которых темой стала передача изображения пространства. Фактически ничего, кроме сокращающихся в перспективе стволов деревьев, колонн или ступеней, в них нет. Наверное, это один из самых ранних примеров «ракурса по горизонтали» в фотографии. Самые первые съемки с верхней точки принадлежат парижскому фотографу Надару. Он был членом общества воздухоплавания и в 1862 году снимал Париж из гондолы аэростата. На снимках видна Триумфальная арка и уходящие вдаль улицы.

В советской фотографии 20-х годов понятие «ракурс» связано с определенной концепцией. Ракурс—это точка зрения «сверху вниз» и «снизу вверх». Вокруг ракурса возникали споры о том, можно или нельзя строить композицию фотокадра по формальным признакам, насколько допустимы перспективные искажения фотоизображения.

При переводе этого термина на другие языки, например английский, требуется уточнение: «обрывистый угол зрения», «резкий угол зрения».

В таком концептуальном смысле слово «ракурс» не употреблялось даже в статьях Махоли-Надя. Для него ракурс был частным случаем точного изображения внешнего облика вещей. У фотографов Германии и Франции в 20-е годы полемика шла по поводу других приемов новой фотографии — например, беспредметной фотографии без аппарата (фотограммы) или на тему оптической трансформации изображения с помощью призм и фильтров. Непривычной для публики была и негативная фотография (негативное изображение вместо позитивного).
И все же по книге «1919—1939. Авангардная фотография в Германии (Palmier J. M. Van Deren Coke. 1919—1939. Avant-garde Photographigue en Allemagne. Philippe Sere dditeur S. A. Paris, 1982.) можно судить, что показ резкого оптического сокращения предметов в ракурсе был одной из задач экспериментальной фотографии таких авторов, как А. Ренгер-Патч, А. Сандер, Л. Махоли-Надь, Умбо и Мартин Мункаши. Именно в 1926—1928 годы они заинтересовались съемками в вертикальной плоскости, когда оптическая ось объектива размещена перпендикулярно к поверхности земли. Они снимали конструкции, балконы, спиральные лестницы, кварталы города с вышек.

При этом люди, идущие по мостовой, превращались в странных коротышек, у которых видны были только головы и плечи. И лишь тени на асфальте давали полную проекцию фигуры человека.

Фотографов разных стран независимо друг от друга волнуют одни и те же пластические мотивы. Они как бы заново видят мир. Возникает тема — контакты и взаимная информация пионеров фотографии в России и Германии. Что сближало их в поисках? Что заставляло тратить свое время на съемку обыденных сцен, где ничего особенного не происходит? Для чего нужно было превращать эти сцены в зрительные ребусы? Попробуем ответить на эти вопросы.

Фото-ЛЕФ

А. Родченко за последний год работал и продолжает работать по фото, устанавливая новые съемочные углы и точки зрения. Фотоработы печатались в журналах «Советское кино», «Советское фото» и «Новый ЛЕФ».
Текущие дела. — «Новый ЛЕФ»

Сокращение «Фото-ЛЕФ» сродни другим знаменитым сокращениям 20-х годов вроде «Кино-глаз» или «Кино-правда» (так называлась серия выпусков революционной кинохроники, отснятых и смонтированных Дзигой Вертовым). Хотя «Фото-ЛЕФ» менее известен в литературе. Расшифровать это сочетание можно так: фотография, созданная художниками и фотографами «Левого фронта искусства». Или короче— «левая фотография».

Словосочетание «Фото-ЛЕФ» встречалось в разговорах, текстах, статьях в 20-е годы в разных ситуациях. Например, в перечне материалов, опубликованных журналами «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» за год, всегда отдельным списком указывались иллюстрации, а с 1927 года отдельно печатался список фотоиллюстраций и статей по фотографии.

В понятии «Фото-ЛЕФ» в его историческом значении совместилась трактовка фотографии как фотодокумента, часто встречавшаяся в статьях литературных сотрудников журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» с тем представлением о фотографии как области современного искусства, которое отстаивал Родченко. Помимо его снимков на страницах журнала помещались фотоработы Р. Кармена, С, Третьякова, Б. Франциссона (кинооператора), М. Кауфмана и зарубежных авторов — Ман Рея, Умбо. Публиковались и выразительные кинокадры из фильмов Кулешова и Вертова. Все это вместе представляло образ новой лефовской фото-культуры.
Сотрудники журнала обращались к начинающему фотографу по всем вопросам фотографии: проявить и напечатать снимки с их негативов, сделать фоторепродукцию, посоветовать в выборе иллюстративного материала. Без журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» трудно понять, почему Родченко снимал и публиковал те, а не иные сюжеты. Лефовцы были первыми зрителями и ценителями его снимков. Ему нужен был круг понимающей и оценивающей публики, для того чтобы экспериментировать. В то же время и для «ЛЕФа» Родченко с его фотографиями был крайне необходим, иначе журнал превратился бы в чисто литературное издание. Вспомним, как парировал Маяковский вопрос на диспуте «ЛЕФ или блеф». Где «Капитанская дочка» ЛЕФа? (имелось в виду — где художественная проза, равная по значению Пушкину). Ответ: «А у нас капитанский сын — Родченко» (См.: Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма, с. 78).

Есть еще одно документальное свидетельство об откликах на фотографии Родченко, на фотографическую деятельность «ЛЕФа». Это уже со стороны Государственной Академии художественных наук. Читаем в дневнике у Степановой. Запись предложения, переданного по телефону 14 ноября 1928 года.

«Инженер Живаго (ГАХН).

Предложение Родченко прочесть доклад в ГАХНе о новой фотографии или «Фото-ЛЕФе» с диапозитивами, которые они помогут ему сделать. Последние работы Родченко по фото они считают замечательными, и есть много лиц, очень желающих послушать его и увидеть его новые работы; они соберут человек 150.

Родченко.

Согласен, но отложить до декабря, т. к. сейчас очень занят».

Интересно, что путь к признанию фотографий Родченко среди художников, фотографов, ученых, литераторов был проделан всего за неполных пять лет с зимы 1924 до осени 1928 года.

Что можно считать вехами этого очень концентрированного и активного движения?

Прежде всего, конечно, сотрудничество в «ЛЕФе» с 1923 года, куда Родченко пригласил Маяковский. Журнал начал выходить под редакцией В. Маяковского в марте. «ЛЕФ» по объему был гораздо больше «Нового ЛЕФа». Здесь печаталось больше статей, литературных произведений. Даже оглавление было разбито на пять разделов: программа, практика, теория, книга (обзор книг), факты. Каждый выпуск составлял в среднем 150—200 страниц.

Имя Родченко упоминалось в «ЛЕФе» в связи с публикацией проектов, обложек, реклам, работ студентов во Вхутемасе будущих инженеров-художников. В редколлегию журнала входили Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, Б. А. Кушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков и Н. Ф. Чужак.

Родченко и Степанова стали упоминаться в числе постоянных сотрудников журнала лишь с 1927 года. На четвертой стороне обложки журнала второго номера тогда появилось такое объявление:

«Государственное издательство. Москва. Открыта подписка на 1927 годна журнал «Новый ЛЕФ». Журнал «Левого фронта искусств». Выходит ежемесячно. Под редакцией В. В. Маяковского. При участии Н. Н. Асеева, О. М. Брика, Дзиги Вертова, В. Л. Жемчужного, С. О. Кирсанова, Б. Кушнера, А. Лавинского, П. Незнамова, Б. Л. Пастернака, В. Перцова, А. Родченко, В. Степановой, С. М. Третьякова, Н. Чужака, В. Б. Шкловского, С. Эйзенштейна и др.».

Рукой Родченко сделаны все обложки «ЛЕФа» и «Нового ЛЕФа».

Первый фотомонтаж для «ЛЕФа» (фактически он сделан совместно с В. Степановой) появился на обложке 2-го номера журнала за 1923 год. Перечеркнуто старое: заголовок «Год юбилеев», портреты актеров, вырезки из газет о самом старом в мире человеке и т. д. По завалам публикаций о старом, классическом искусстве, по развалинам прошлого идут два младенца.

Второй фотомонтаж (обложка 3-го номера) более лаконичен. В нем всего три элемента: самолет с надписью «ЛЕФ» на борту, сбрасывающий вниз вечную ручку, а внизу — гориллоподобный доисторический человек со стилизованной стрелой. Фотомонтаж прочитывается предельно ясно. Команда «ЛЕФа», используя новейшую технику, новейшие приемы в литературе и искусстве, борется со старым, которое безобразно и очень агрессивно. Полемические выстрелы как с той, таки с другой стороны были весьма болезненными.

Родченко в 1923 году оказывается в кругу людей, озабоченных проблемами нового искусства.

Они интересуются кинематографом, театром, фотографией и полиграфическим искусством, дизайном и рекламой. Эти виды технических искусств непосредственно связаны с новой визуальной культурой, с конструктивными тенденциями, с формальными методами, принципом монтажности. О монтаже аттракционов в театре пишет С. Эйзенштейн, его понимание монтажа как состыковки отдельных самоценных блоков зрелища созвучно конструктивным сочленениям в фотомонтажах Родченко. О кинохронике и документальном показе действительности пишет Дзига Вертов, и его идеи разделяет Родченко, поскольку накануне им сделана большая серия динамических титров для различных выпусков «Кино-правды». Можно считать, что более подходящего места для рождения новых, оригинальных концепций в искусстве кино, фотографии, дизайна в то время, в тех условиях трудно было найти. Другое дело, как каждый из входящих в группу «ЛЕФа» использовал эту информацию для своего развития. Может быть, Родченко использовал ее с большей отдачей, потому что его творческая натура при крайней целеустремленности была всегда очень открыта для всего нового. Может быть, поэтому Маяковский назвал Родченко «капитанским сыном «ЛЕФа» Вся фотографическая биография Родченко разворачивалась на глазах у «ЛЕФа».

Сначала Владимир Маяковский, Осип Брик, Лиля Брик, Петр Незнамов, Сергей Третьяков, Любовь Попова, Александр Веснин, Алексей Ган и Эсфирь Шуб приходят в мастерскую Родченко и Степановой, чтобы обсудить какие-то дела Попову и Веснина интересуют творческие вопросы группы конструктивистов Инхука. Степанова в 1924 году вместе с Поповой работает для Первой ситценабивной фабрики, придумывая новый геометрический текстильный орнамент. Ган и Шуб, как деятели кинодокументалистики, ведут разговоры о фильмах, которые можно было бы снять, вспоминают 1922 год и те номера журнала «Кино-фот», в которых впервые были опубликованы новые материалы по кино и фотографии. Редактором и издателем журнала был Алексей Ган. Теперь же, в 1924 году, он делает обложки журнала «Техника и жизнь», занимается режиссурой «массового действа», ищет контакты с архитекторами-конструктивистами. Эти контакты в 1926 году приведут его в журнал «Современная архитектура», и он пригласит Родченко и Степанову к сотрудничеству.

Конечно, идут разговоры и о журнале «ЛЕФ». Родченко фотографирует всех этих людей, он документирует все то, что происходит в его мастерской: встречи, споры.

Иначе было с серией портретов Маяковского. Одни из них были сделаны, по- видимому, как возможные заготовки для фотомонтажей. Другие — с явной задачей сделать фотопортрет.

Первой фотосерией Родченко можно считать шесть портретов Маяковского, снятых в мастерской Родченко на Мясницкой весной 1924 года. На фотопластинках 9х12 см осталось шесть разных по композиции изображений. Фронтальные кадры Маяковского во весь рост и погрудный портрет. Поворот в 3/4 на стуле, погрудные портреты на белом и черном фоне. И последний фронтальный кадр — крупный план головы. Возможно, Родченко и не заботился специально о создании серии портретов. Однако целый ряд признаков позволяет определить эти шесть портретов Маяковского именно как серию.

Все снимки подчеркнуто статичны. Детали проработаны ровным естественным светом. Серия едина по пластике. Маяковский спокоен, он чувствует себя уверенно и на всех фотографиях смотрит в объектив, что подчеркивает факт съемки, факт присутствия фотографа с аппаратом. Кажется, что Маяковский внимательно изучает нас с фотографий Родченко.

Есть в этой серии и некий повествовательный сюжет, развитие зрительного ряда. Сначала общий план: видна вся фигура человека в пальто и шляпе, только что вошедшего в дом. Следующий кадр — укрупнение — лицо и взгляд. Затем — опять фигура целиком — Маяковский, в костюме, сидит на стуле, опершись одной рукой о колено, а в другой держит шляпу. Снова постепенное укрупнение плана, и в заключение — почти симметричная композиция головы Маяковского в фас, все так же пристально смотрящего в объектив.

Портреты Маяковского как серия не публиковались при жизни Родченко, хотя, показанные рядом, они более полно раскрывают личность Маяковского.

Однажды специально на съемку пришла Л. Брик, захватив с собой туалеты — платья, халат, платок, шляпу. Степанова ей сделала косынку из ткани, выпущенной на Первой ситценабивной фабрике по рисунку Л. Поповой. Л. Брик снята стоящей во весь рост, сидящей на табурете, полулежащей на полу и на балконе. Два варианта портрета с руками, сложенными рупором, были сделаны для рекламного плаката книг (по заказу ленинградского отделения Госиздата).

Серией фотопортретов представлены Алексей Ган и его супруга Эсфирь Шуб. Ган за столом с циркулем, у штатива, с рулоном кинопленки. Он одет в куртку военного покроя, с большими карманами, что-то вроде толстовки, — это не костюм джентльмена, а рабочая одежда. Поэтому, снимая Гана, Родченко и подчеркивал деталями принадлежность этого человека в равной степени к искусству и к технике.

Интересны и портреты Э. Шуб, сделанные вечером с подсветкой: в профиль в фас, в черном костюме, в надвинутой на глаза кепке с длинным козырьком. Здесь Родченко для создания законченного, выразительного образа оказалось достаточно внешних данных модели.

Из портретов 1924 года Родченко кадрировал лишь два или три: портрет матери, читающей газету, и портрет Маяковского в повороте 3/4. Укрупняя лицо Родченко как бы приближал человека к зрителю, оставляя лишь основное: в одном случае это внимание пожилой женщины к тому, что она читает, в другом - оценивающий взгляд Маяковского.

Однако скадрированы в таком законченном, выставочном исполнении эти портреты были не сразу. Для начала нужен был повод — участие в выставке Нужен был опыт печати и подачи своих фотографий. И, наконец, нужна была техника.

Родченко вспоминал:

«В связи с работой по фотомонтажу начал я заниматься фотографией—то и дело нужно было что-нибудь переснять, увеличить, уменьшить... Купил себе два аппарата — 13х18 с тройным растяжением, с Дагором — камеру для пересъемки репродукций, и жилетный Кодак; не было у меня увеличителя, и таковой я все время присматривал в магазинах.

В магазине у Гека на Тверской я обнаружил подходящий увеличительно сунулся платить —

оказалось денег 180 рублей, а нужно 210. Сгоряча заплатив 180, я сказал, что сейчас принесу остальные. Выбежал из магазина и, идя дорогой, раздумывал, у кого взять деньги? У Бриков? У Володи?

Но они дома будут только вечером... Так я шел в глубоком раздумье по Кузнецкому...

И вдруг прямо передо мной... «Что с тобой, старик? У тебя такой убитый вид!»

Володя...

Я сразу ничего не объясняю ему: «Мне нужно три червонца!»

Володя дал, и я быстро от него бросился обратно.

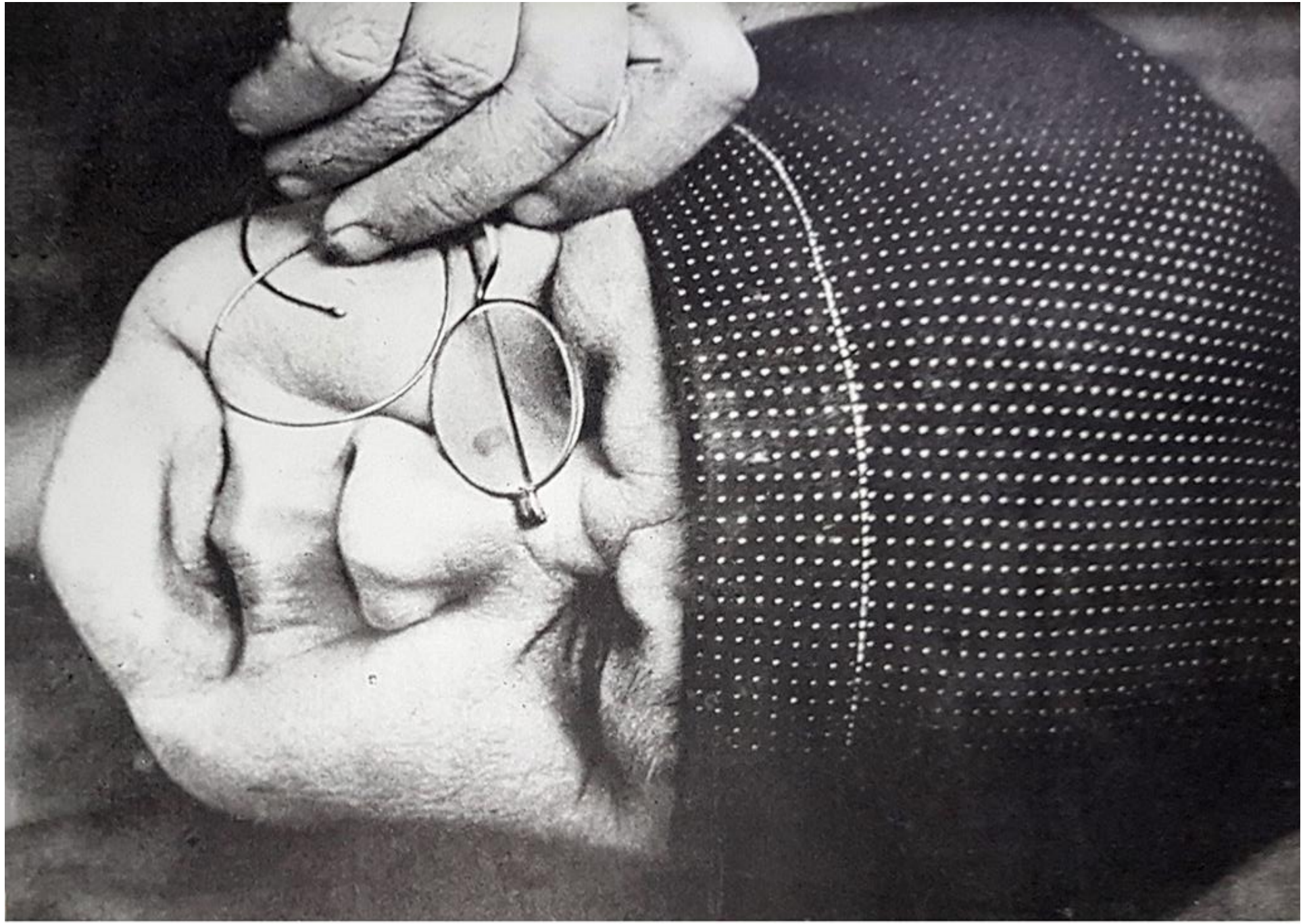
Пришел в магазин, заплатил и потащил фонарь домой, отдыхая на подоконниках магазинов.

Горестно думал: «Вот идиот, не взял денег у Володи больше, на извозчика...»

Притащил на восьмой этаж — меня встретила встревоженная Варвара... Оказывается, Володя звонил и спрашивал, что со мной, он встретил меня расстроенного; я спросил у него три червонца, а взяв и ничего не сказав, убежал куда-то...» (Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма, с. 68—69).

Купленный в тот день увеличитель действительно был очень громоздкий. Это был проекционный аппарат «монарх», рассчитанный на горизонтальную проекцию — стеклянных пластинок 9х12 см. Приблизительно до 1929—1930 годов это был основной увеличитель Родченко. Позже он купил увеличитель фирмы «Лейц» к своей «лейке».

Но старый «монарх» с двойным растяжением, рассчитанный и на электрическую, и на керосиновую лампу, еще долго стоял в лаборатории Родченко на длинном столе. На этом увеличителе Родченко печатал портреты 1924—1925 годов. В них не было такого откровенного и сильного ракурса, как в более поздние годы. И поэтому можно было по-разному кадрировать эти фронтально и просто снятые сюжеты.



Портрет матери (1924)

ПОРТРЕТ

Художник Александр Шевченко (1924)

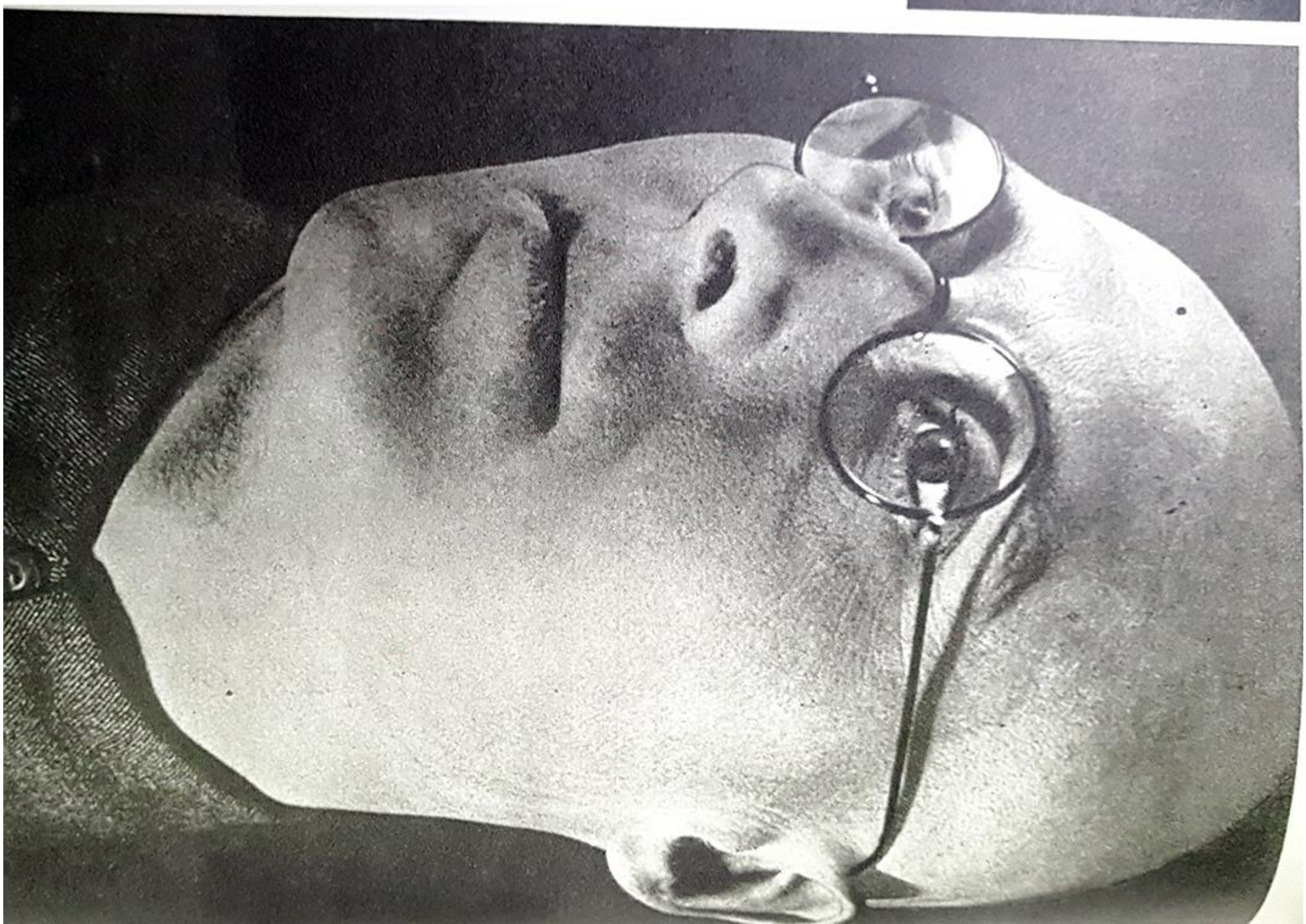
Критик О. М. Брик (1924)

В. Ф. Степанова. Двойной портрет (1925)

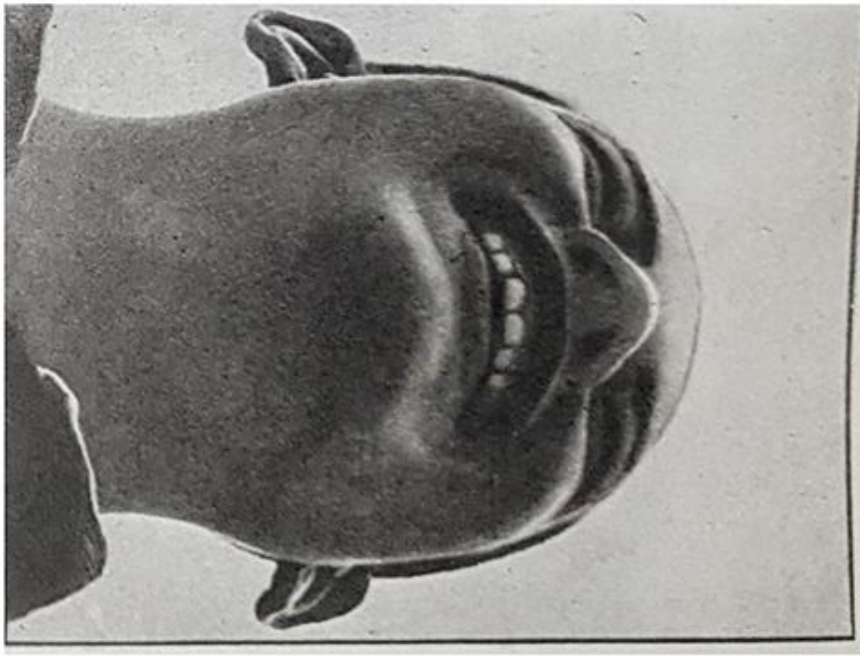
В. Ф. Степанова (из серии) (1925)

В. Ф. Степанова у телефона (1927)

Л. Ю. Брик в мастерской А. Родченко (1924)



Писатель Сергей Третьяков (1928)

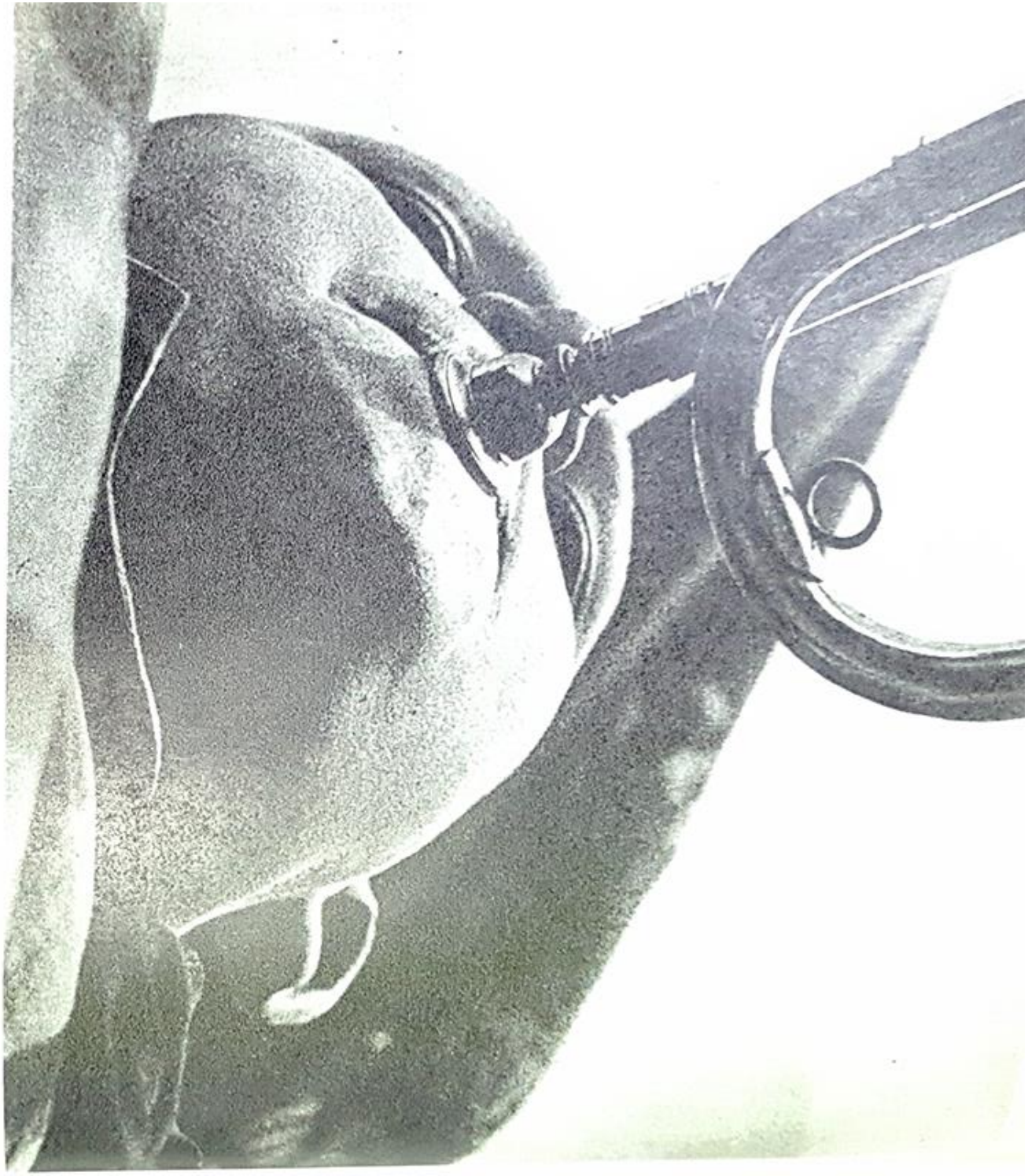


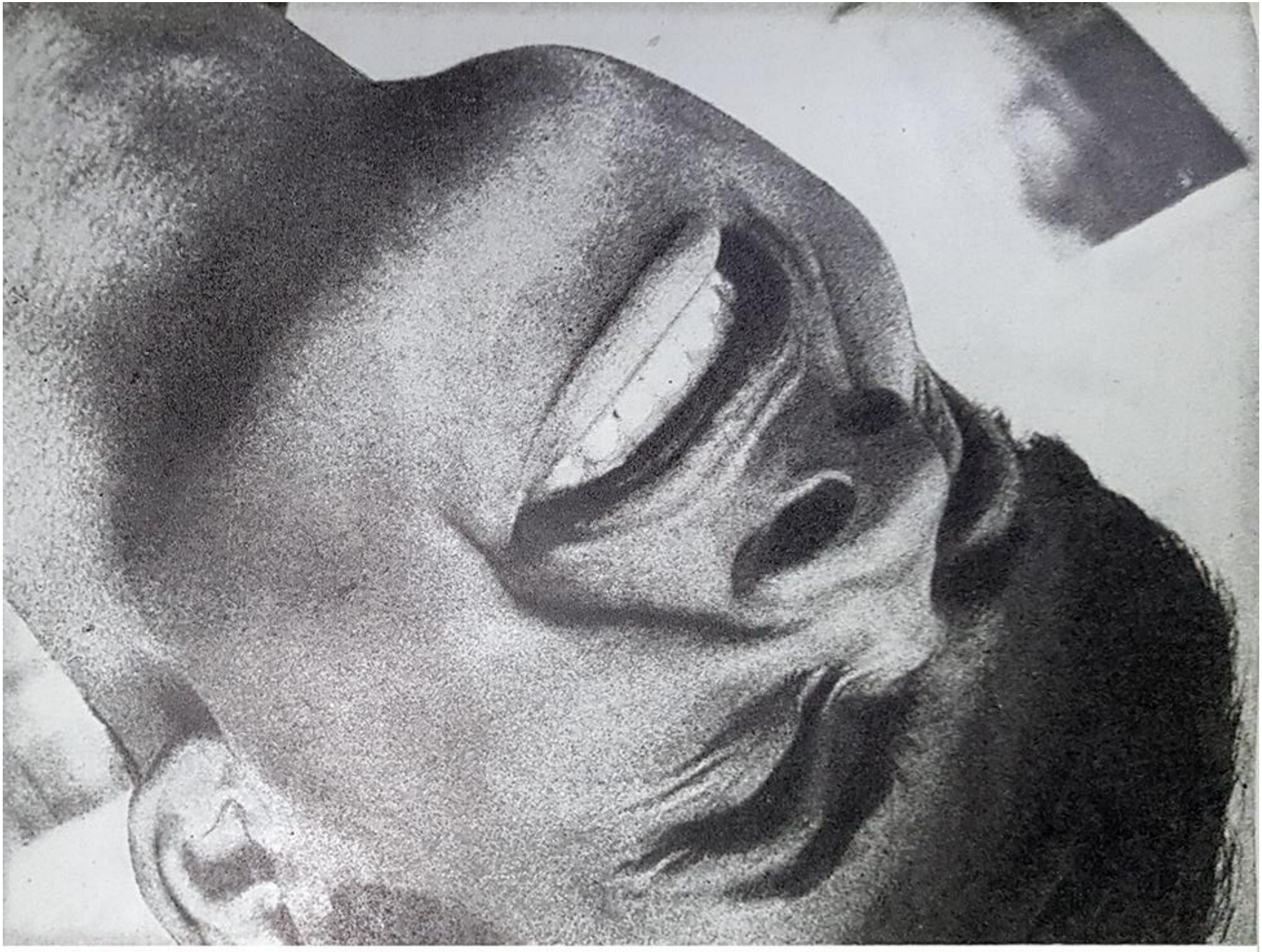
Пионер (1928)

Пионер (1930)

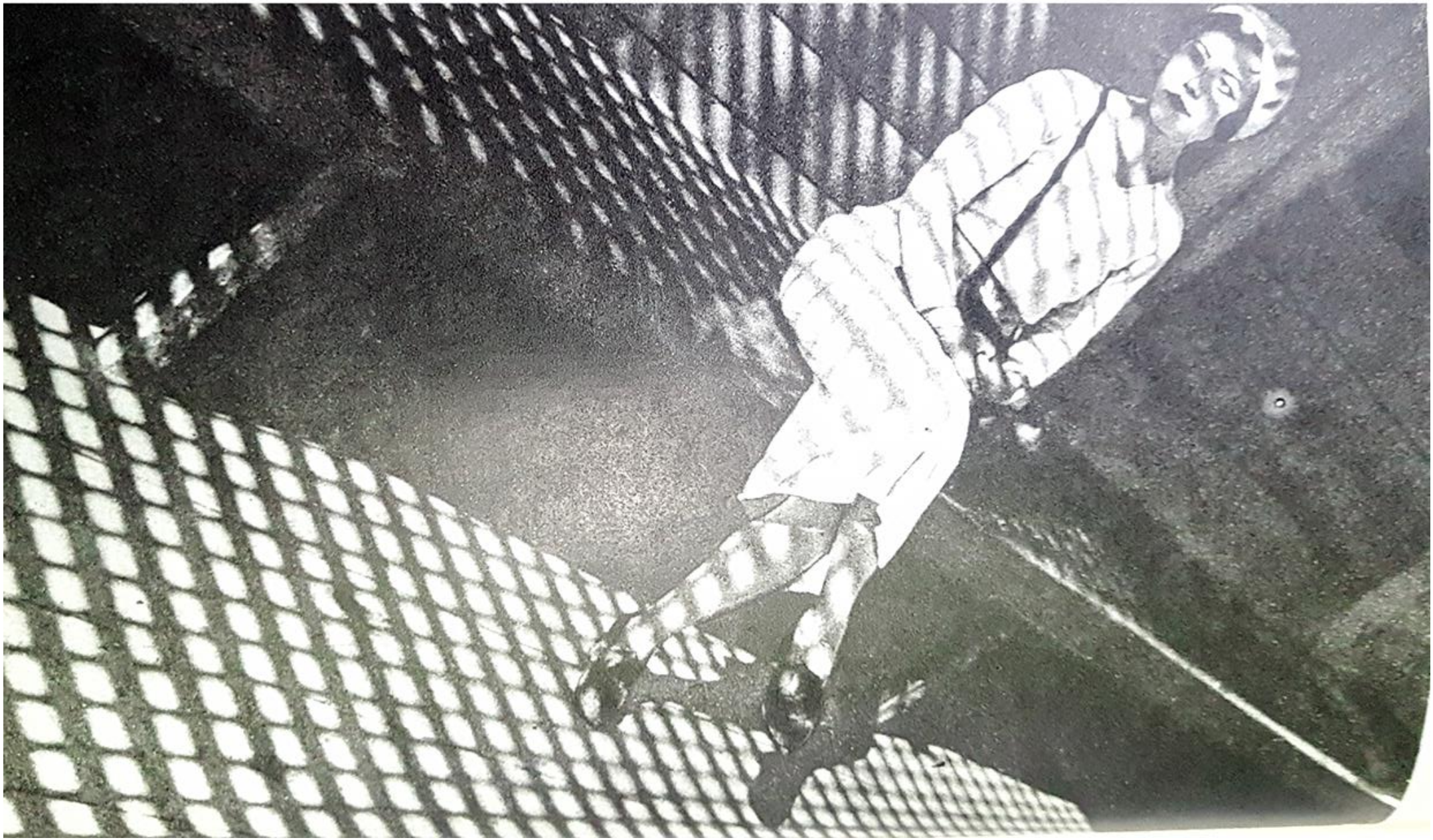
Пионерка (1930)

Пионер-трубач (1930)
Улыбка (1930)





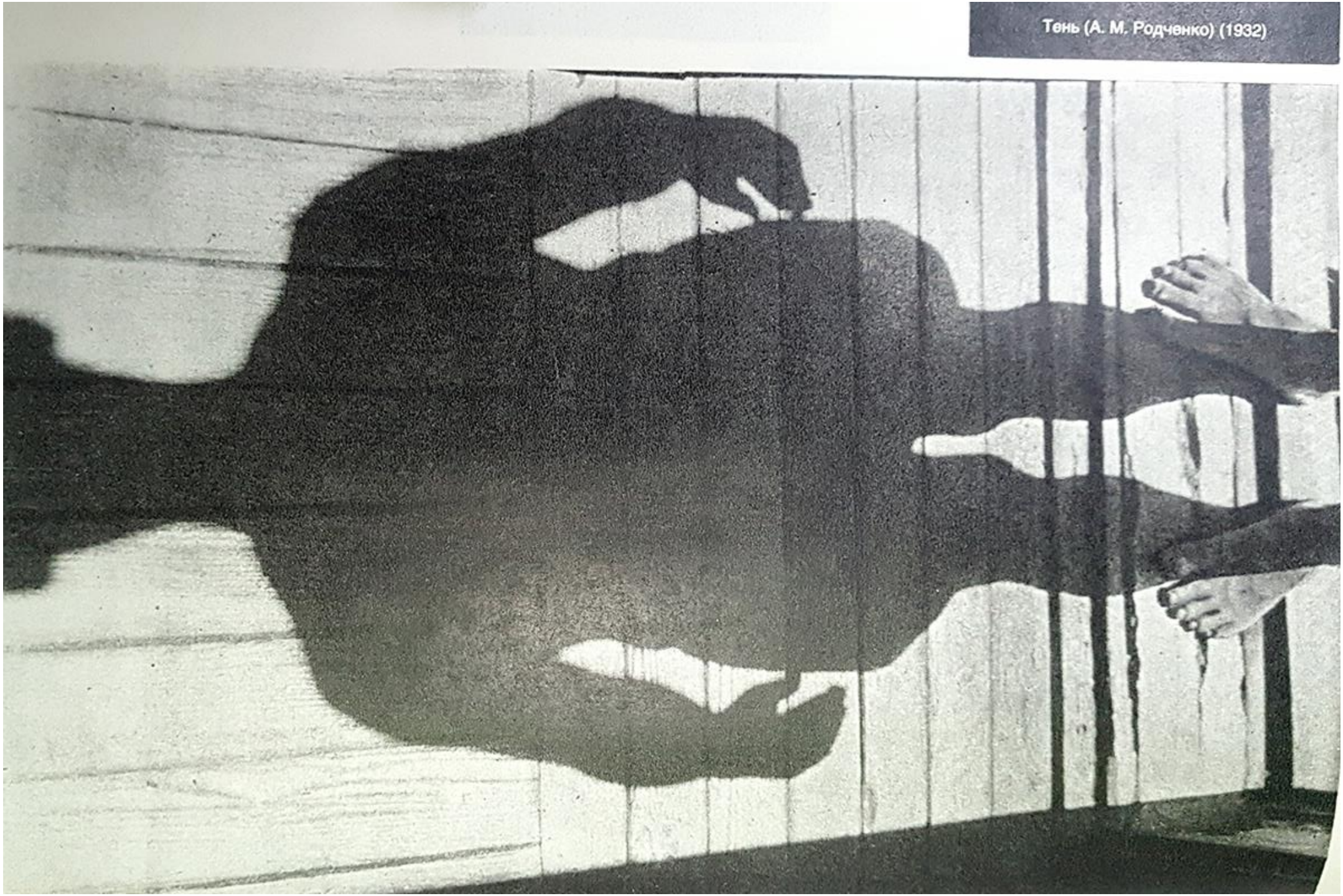
Студент Вхутемаса (1932)



Девушка с «лейкой» (1933). (Портрет фоторепортера Е. Лемберг)

Туалет (1932)

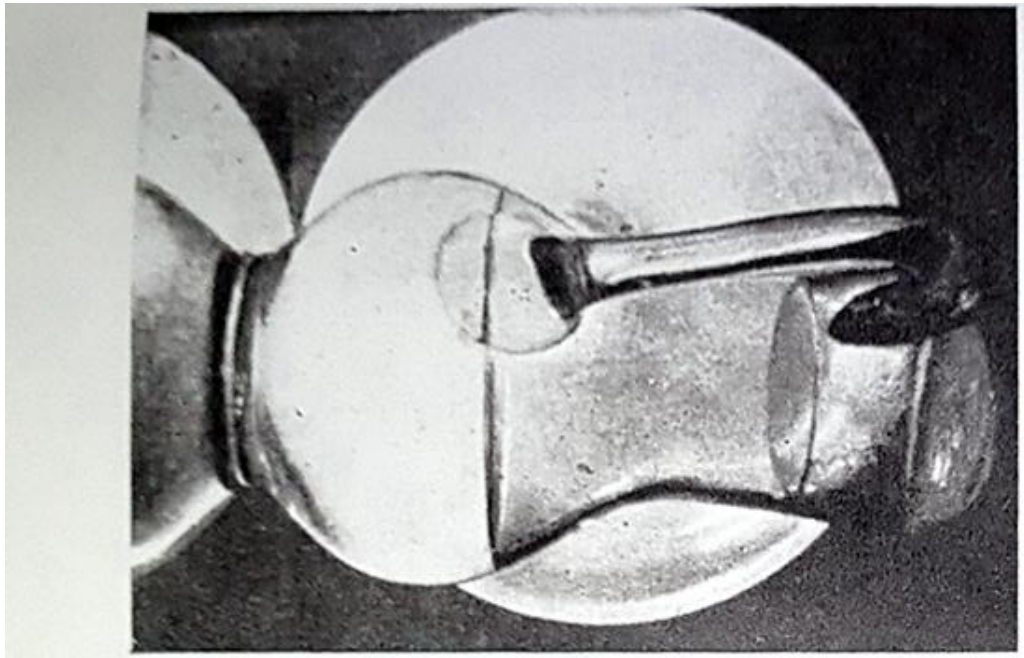
Критик В. Катанян (1928)

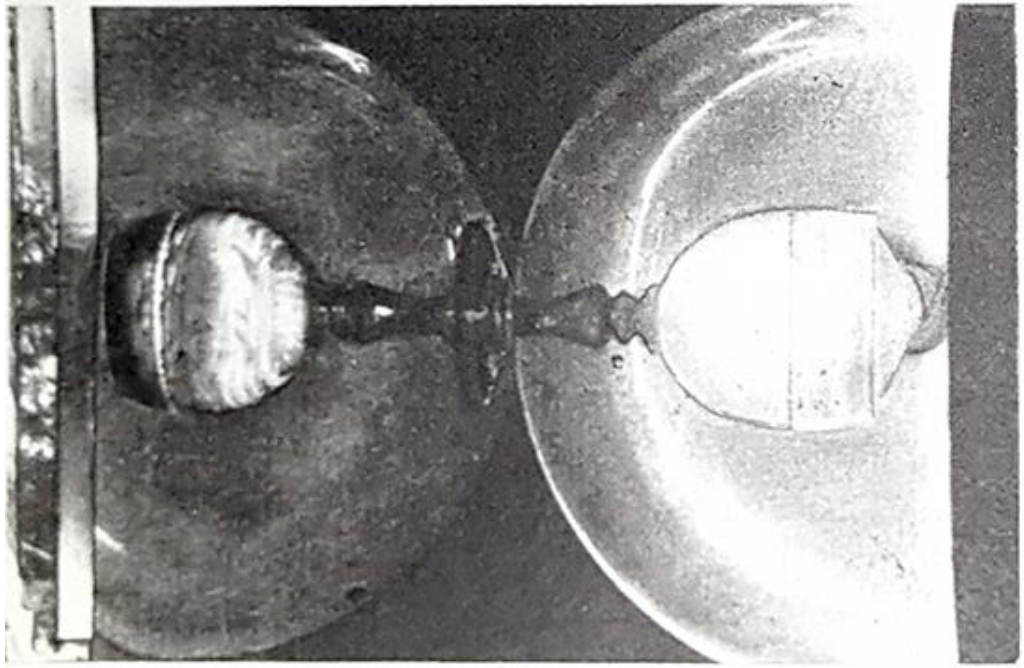


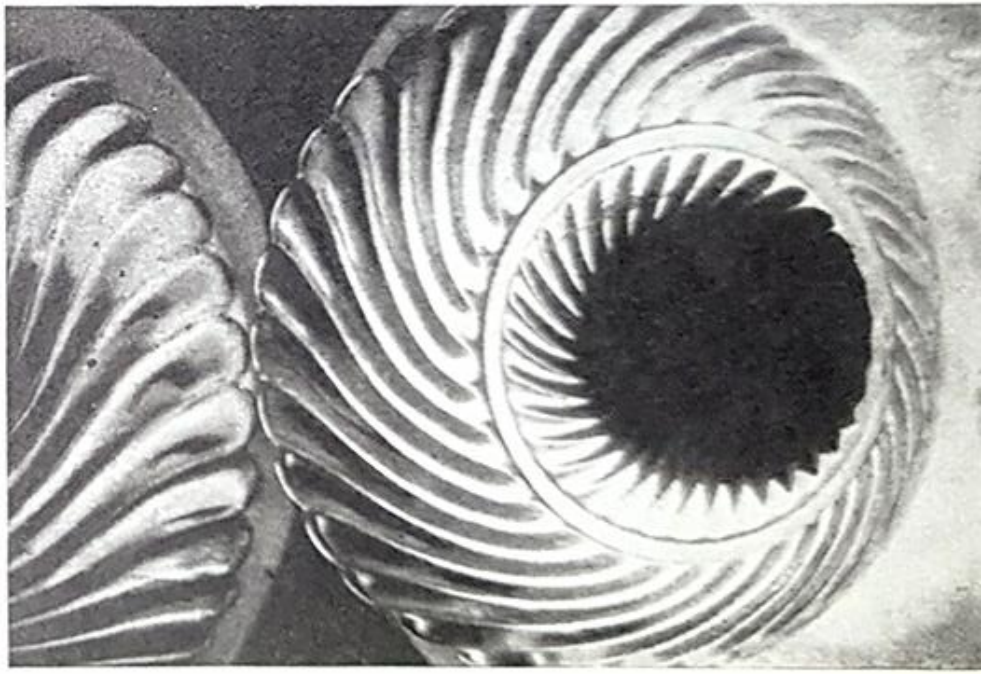
Тень (А. М. Родченко) (1932)

Фоторепортер Шулькин (1932)

Фоторепортер Г. Петрусов (1932)

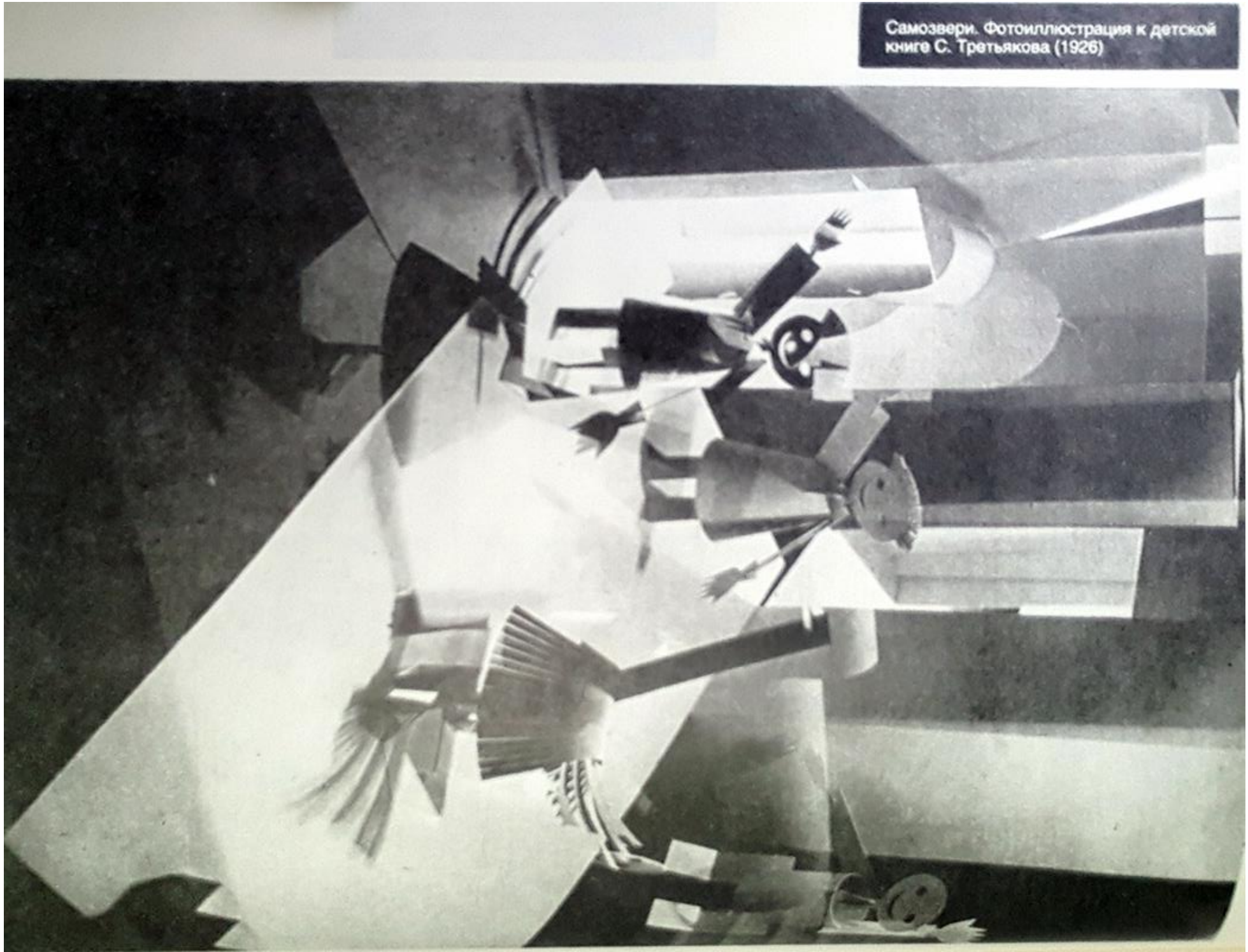




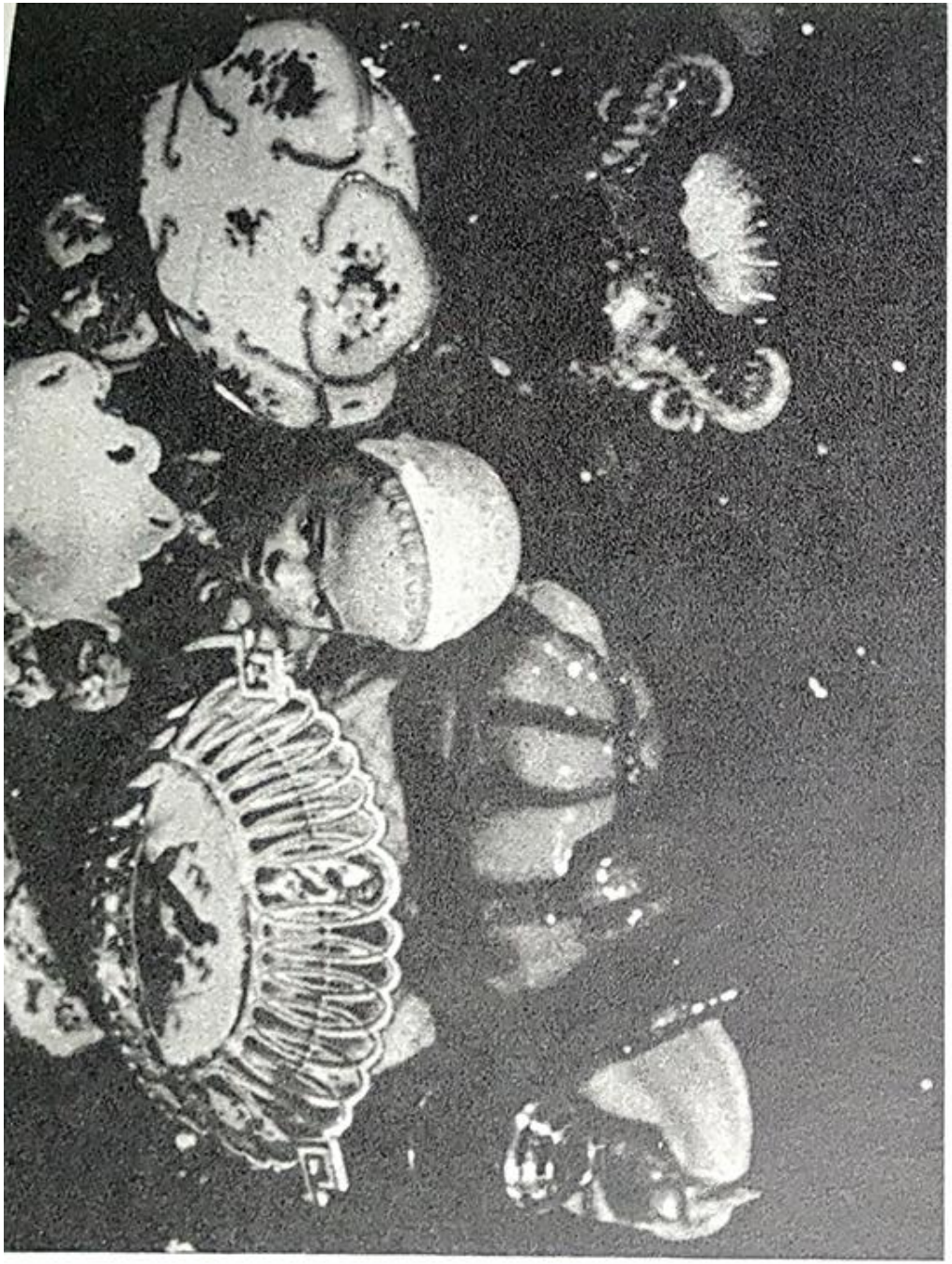


Стекло и свет (из серии) (1926)

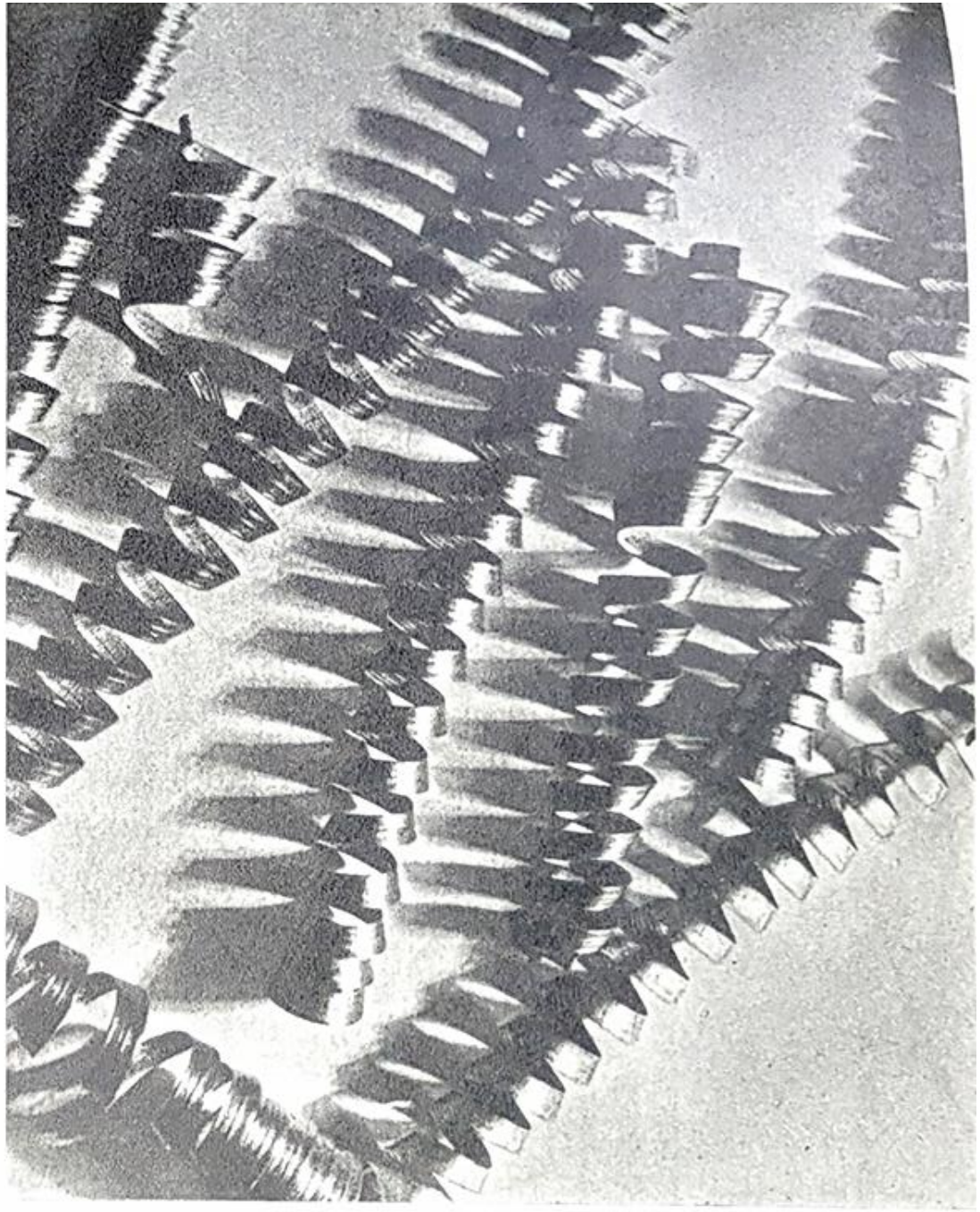
НАТЮРМОРТ



Самозвери. Фотоиллюстрация к детской книге С. Третьякова (1926)



Натюрморт. (Витрина магазина) (1932)



Стальные стружки (1926)

В 1924—1926 годах Родченко много снимал и групповые фото, часто с помощью магния. Но весной 1926 года магний неожиданно взорвался… Результат — ожог левой руки. Сохранилось несколько фотографий, сделанных, видимо Степановой. Родченко на балконе, Родченко на улице с забинтованной рукой. Крупно — рука с потрескавшейся кожей...

После этого случая Родченко редко пользовался вспышкой. Он вернулся к старому способу, который опробовал еще раньше, в 1924 году. Способ этот заключался в следующем: сначала Родченко наводил на резкость, камера была укреплена на штативе. Потом гасил свет, вставлял пластинку и в темноте открывал затвор. Родченко усаживался на приготовленное место рядом с гостями и включал на одну или две секунды укрепленную где-нибудь неподалеку лампу. Затем закрывал затвор. Часто на снимках, сделанных таким образом, только Родченко неподвижен. На его лице улыбка и удовольствие оттого, что он пробует нечто совершенно новое в своей фотографической практике.

После седьмого номера, вышедшего в начале 1925 года, журнал «ЛЕФ» перестал выходить. Родченко так и не успел опубликовать в нем ни одной своей фотографии. Начало полемики и пропаганды новой фотографии связано с другим журналом — «Советское кино». Среди сотрудников и авторов журнала мы видим многих лефовцев — О. Брика, В. Жемчужного, Л. Кулешова, Дзигу Вертова, С. Эйзенштейна. С 1926 года Степанова становится художником журнала, а Родченко выступает в качестве ведущего рубрики «Фото в кино» и автора.

Первая серия ракурсных снимков дома на Мясницкой была опубликована Родченко во 2-м номере журнала. Из обширной серии, снятой фотоаппаратом «Кодак» (объектив «Тессар» 90 мм, 1:6,9) на пленку форматом 42х65 мм, было помещено четыре снимка. Сокращающиеся в перспективе, уходящие вверх балконы, диагональная композиция с пожарной лестницей, симметричный кадр с уходящей в глубину лестницей, напоминающей рельсы со шпалами, и две сходящиеся под углом стены. В правом углу трех снимков стояла монограмма Родченко — «А. Р.». Родченко ставил этот знак на своих обложках и плакатах. А теперь таким фирменным знаком помечал как особую художественно-техническую продукцию ракурсные снимки 1925—1926 годов. Текст О. Брика к этим фотографиям назывался «Чего не видит глаз» и служил для объяснения нового принципа съемки, основанного не на статичной точке зрения фото- и киноаппарата на уровне пояса, а на подвижности в горизонтальной плоскости.

«Точка съемки усложнилась, стала разнообразной, но связь ее с человеческим глазом, с его обычным кругом зрения, не прерывалась.

А между тем эта связь необязательна; мало того, она излишне ограничивает, обедняет возможности аппарата. Аппарат может действовать самостоятельно. Может видеть так, как человек не привык. Может подсказать свою точку зрения. Предложить взглянуть на вещи по-иному. Такого рода опыт проделал т. Родченко, засняв один из московских домов с неожиданной точки зрения.

Результаты получились чрезвычайно интересные. Знакомая вещь (дом) кажется никогда не виданной конструкцией, пожарная лестница — чудовищным сооружением, балконы — башней

экзотической архитектуры.

Глядя на эти кадры, нетрудно представить себе, как могло бы в такой обстановке развернуться кинодействие и насколько оно было бы зрелищно эффектней обычных натурных съемок» (Б р и к О. Чего не видит глаз. — «Сов. кино», 1926, № 2, с. 23).

Конечно, Брик ориентирует здесь опыты Родченко в сторону кинематографа, в сторону оживления кинообраза. Он рассматривает опыты Родченко как подготовительный аналитический материал для кинооператоров, как своего рода визуальные формулы композиции и примеры новой натуры для игрового и неигрового кино. Он находит место опытам Родченко в новом жанре лабораторного поиска, расширяющего «обычный круг зрения человеческого глаза».

Тем самым снимки Родченко Брик относит не столько к области академической фотографии, сколько к подготовительному этапу работы над кинокартиной. Однако этот этап по своим пластическим результатам оказывается самоценным. Ракурс превращается не только в способ видения, но и в изобразительный материал фотографии и кино.

В последующих номерах «Советского кино» уже формулируется идея постоянной рубрики «Фото в кино».

«С этого номера редакция открывает постоянную страницу — «Фото в кино», где будут помещаться интересные в зрелищном отношении снимки. Редакция обращается с просьбой ко всем работникам кинематографии, и в первую очередь к операторам, присылать статьи и снимки со своих работ» (Б р и к О. Фото в кино. — «Сов. кино», 1926, № 4, с. 23).

В заметке «Фото в кино», помещенной здесь же и иллюстрированной двумя снимками Родченко, О. Брик объяснял, для чего, по его мнению, необходимо обратить внимание на достижения фотографического искусства. Во-первых, для повышения профессиональной квалификации сценаристов, которые должны не только описывать, но и видеть будущий фильм. Во-вторых, для осознания смысла собственной работы кинооператорами, кинолюбителями. И, наконец, кинозритель тоже, оказывается, должен уметь понимать и видеть фотографию, чтобы воспринимать увиденное в кино.

«Уметь заснять — значит дать кадр, который произведет максимум зрелищного эффекта.

Самые обыденные вещи, лица, пейзажи, на которые мы не обращаем никакого внимания, могут быть так засняты, что покажутся нам необычайными и необыкновенно интересными.

И обратно. Самые необычные вещи могут совершенно пропасть при засъемке и не произведут никакого впечатления» (Там же).

Рубрика «Фото в кино» существовала около года.

Может быть, этого и мало. Но важно, что помещавшиеся здесь фотографии свою роль сыграли. В ситуации тех лет кинооператоры получили один из импульсов к поиску кадра, они увидели, что это полноценная творческая работа. Жаль, что в современных журналах такого рода постоянные рубрики, подчеркивающие экспериментальные формы работы, совершенно отсутствуют. Не обязательно копировать замысел 20-х годов. Темы поиска и направления должны меняться, вновь и вновь освобождаясь от визуальных штампов.

Характерно, что рубрика «Фото в кино» повлияла на весь иллюстративный ряд журнала. Кадры, которые монтировала в 1926—-1928 годах Степанова, были тщательно отобраны. В них чередовались крупные и средние планы (общих планов стало меньше), кадры стыковались друг с другом, выстраивались зрительные ряды. Да и композиция кадров стала интереснее, определеннее. Может быть, опять-таки дело было не в реальной операторской работе, а в подборе иллюстративного материала, которым часто занималась Степанова. Но даже итакой подбор акцентировал внимание именно на зрительной выразительности кино через публикацию отдельных кадров.

Если все было так замечательно, то почему Родченко и Степанова уже не сотрудничали с журналом после 1927 года?

Дело в том, что в 1928 году журнал был переименован — стал называться «Советский экран». Формат издания уменьшился вдвое. Зрительный матера стал большей частью отбираться из игровых лент. Культурно-просветительские задачи документального кино, экспериментального, а также фотографии сменились другими. В оформлении журнала стали доминировать сыгранные актерами сцены. Поиск путей советского кино, характерный для середины 20-х годов, сменился работой по уже налаженному, определившемуся руслу.

Опыт Родченко в ракурсной фотографии, рубрика «Фото в кино» изменили и отношение Родченко к фотопортрету, репортажной съемке. До конца 20-х годов для работ Родченко характерна большая композиционная продуманность. Он стал более искушенным в вопросах техники, чаще снимал с подсветкой. Более гибко пользовался ракурсом.

Один из выразительных композиционных портретов — портрет писателя и критика Сергея Третьякова. Родченко оформил как художник несколько книг Третьякова: сборники стихов «Итого» и «Речевик», документальную повесть «Дэн-Ши-Хуа».

В фотоархиве Родченко есть ранние портреты Третьякова 1924 года. Это скорее обычная хроника, чем портреты: Третьяков в кепке, Третьяков на балконе разговаривает с выглядывающим из окна Николаем Асеевым.

Лишь в 1927 году Родченко попробует сделать настоящий, выразительный портрет. Осветив Третьякова с двух сторон лампами, Родченко ищет наилучшее положение модели. Наиболее удачной окажется точка зрения чуть снизу при почти профильном повороте головы.

Что привлекало Родченко в этом человеке?

Из всех лефовцев с Ольгой и Сергеем Третьяковыми Родченко и Степанове встречались, возможно, более часто, чем с другими. Встречи и совместная работе продолжались и после распада «ЛЕФа», в 30-е годы, вплоть до ареста С.Третьякова.

На фотографии Родченко не совсем обычный человек: бритая голова, тонкая металлическая оправа очков, взгляд человека увлекающегося, постоянно готового к полемике. Если «ЛЕФ» воплощался для Родченко, скорее всего, в личности Маяковского, то период «Нового ЛЕФа» ассоциировался более всего с Третьяковым.

Портрет Третьякова Родченко считал одним из самых удачных. Взгляд на человека снизу в

небольшом ракурсе подчеркнул цельность его натуры и в то же время сложную внутреннюю организацию, эмоциональную напряженность.

В схожем ракурсе был сделан один из портретов кинорежиссера Александре Довженко. После нескольких проб с нижней точки Родченко поднял фотоаппарат повыше, сохранив энергичный поворот головы модели и резкость падающих теней. На фотографии Довженко выглядит более динамичным и неистовым, чем на его официальных портретах.

Итак, в 1927 году, после почти двухлетнего перерыва, лефовцы решают продолжить издание журнала. На два года их опять соединят общие дела и устремления. Хотя каждый из них будет сохранять независимость и работать по своим творческим принципам в своих областях. Одни — над книгами и статьями, другие — над фильмами, третьи — над оформлением книг, дизайном, фотографией. «Мы — имена собственные», — говорил о сотрудниках «ЛЕФа» В. Шкловский.

«ЛЕФ» — это группа индивидуумов, которых всякий, кроме них самих, определил бы как артистов, литераторов и драматургов, живописцев, критиков, кинодеятелей. По своему духу они рационалисты и материалисты, их программы резко утилитарны. Они презирают слово «эстетика», они избегают слова «артистичный», как его толкует богема. Они — коммунисты», — писал в статье «ЛЕФ» и советское искусство» американский критик и искусствовед Альфред Барр, первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке. Он был в Москве в 1927 году и встречался с Третьяковым, Родченко и Степановой, Шкловским, Эйзенштейном и Мейерхольдом (Статья А. Барра «ЛЕФ» и советское искусство» хранится в архиве А. Родченко и В. Степановой в виде машинописной копии перевода с английского).

Все эти люди показались Барру настолько необычными, настолько озабоченными судьбой будущего социалистического искусства, что Барр не находит другого, более сильного слова, чем «коммунисты».

Родченко и Степанова показывали Барру не только свои ранние живописные работы, но и проекты, рекламу, фотографии и фотомонтажи последних лет. «Родченко быстро перешел от фотомонтажа, — писал в своей статье Барр, — к самой фотографии. Он является также остроумным и способным иллюстратором книг и журналов».

Более четко определил «ЛЕФ» В. А. Катанян, писатель и журналист:
«ЛЕФ» был своеобразным содружеством людей искусства, сбитым не организационными обручами, а прежде всего общими взглядами в искусстве, которые взаимно познаются, изменяются и шлифуются в разговорах (уговорах?)» (Катанян В. Не только воспоминания. — Архив В. В. Катаняна).

Для Родченко 1927 и 1928 годы проходят под знаком фотографии. Многие обложки журнала — фотографические. Внутри — по нескольку вкладок с фотографиями. Родченко переходит к репортажной съемке. Сначала это улицы, набережные Москвы-реки, уличная торговля. А в конце 1928 года это первый фоторепортаж о работе газеты (опубликован в журнале «30 дней», 1928, № 12).

Все это созвучно настроениям и концепциям литературных сотрудников журнала. Например, в

первом номере «Нового ЛЕФа» в статье В. Перцова есть такая фраза: «Объектив арестовал факт». Объясняя программу журнала, Перцов писал:
«Метод «ЛЕФа» стоит на границе между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой» (Перцов В. График современного ЛЕФа. 1927, № 1, с. 15).

Родченко поначалу тоже ощущает себя причастным к этому движению искусства в сторону факта, объективности, документальности. Однако под фактом он понимает не только «жизненную практику», но и ту новую визуальную реальность, которую он творит на фотоснимке. Эта реальность многогранна. Она объективна в смысле реального физического существования материала для фотографии. И субъективна в смысле отображения с ее помощью художественных установок, социальных и культурных ценностей.

Что же мы видим на обложках Родченко?

Дом, мачту электропередач, военный фрегат, винтовую резьбу. Вещи технические, принадлежащие индустриальной культуре. Еще есть обложки с фотографией глаза (предположительно это крупно снятый глаз 3. Быкова — студента Вхутемаса), киноаппарата, кинооператора на мотоцикле. Эти сюжеты символизируют новые зрительные образы, устремление Родченко «раскрыть фотографией мир видимого». В этом же ряду как бы новых, прогрессивных образов есть обложки, на которых помещены: портрет В. И. Ленина, голова красноармейца в профиль (позировал Родченко другой студент, будущий инженер-художник И. Морозов), разборка памятника Александру III.

Итак, темы обложек — это техника, искусство и революция.

Подобных обложек с фотографиями, конструктивными яркими композициями из крупных цветных плашек не было ни в одном журнале тех лет. Более того, все обложки «Нового ЛЕФа» имели разные композиции. Они не типовые. Каждый раз менялся размер и характер заголовка, его размещение, принцип подачи фото графии.

Однако не все обложки журнала «Новый ЛЕФ» фотографические. Если Родченко был в чем-то не согласен с редколлегией, он «саботировал» и не давал своих фото ни на обложку, ни на вкладки. Таким был 5-й номер за 1928 год.

В 12-м номере журнала «Новый ЛЕФ» за 1927 год была опубликована стенограмма совещания «ЛЕФ и кино». Присутствовали: О. Брик, В. Жемчужный, А Лавинский, М. Мачаварьяни, П. Незнамов, В. Перцов, С. Третьяков, Э. Шуб, В. Шкловский, Л. Эсакиа и другие.

Дискуссия шла о специфике игрового и неигрового кино, о необходимости воспитывать культуру восприятия фактов у широкого зрителя. Игровое кино изначально более привлекательно красивыми актерами, актрисами, ситуациям Лефовцы ратовали за документальный показ действительности. Но даже и в таком чисто техническом, казалось бы, деле нужно было учитывать и художественную позицию оператора и концепцию режиссера.
Показательна реплика Шкловского: «Чтобы снять хронику, нужно знать, для чего. Каждый снимает со своей точки зрения, и эта точка зрения заменяет художественную установку» (ЛЕФ и кино. — «Новый ЛЕФ», 1927, № 12, С. 67).

Или, если продолжать ту же мысль далее, — точка зрения, некая функциональная задача становится художественной установкой, воспринимается как художественная установка при рассматривании отснятого материала зрителем. Зритель будет воспринимать эту установку через художественную форму, которая может быть сухой и аскетичной или, наоборот, яркой и разнообразной. Это уже будет зависеть от опыта снимающего. И публика будет интересоваться фактами не вообще, а фактами, представленными определенной личностью.

Для того чтобы повысить привлекательность документального кино, Брик предлагал обновлять зрительные представления о вещах обыденных и знакомых: «Может быть, придется и нам идти на самые разнообразные фокусы. Когда Родченко снимает и сверху и снизу, — для чего он это делает? Так ведь Кузнецкий мост никто не станет смотреть, если его снять прямо, а если сверху, глядишь, и посмотрят» (Там же, с. 66).

В 1927 году ракурсные фотографии Москвы, сделанные Родченко, публиковались в основном в «Советском кино» и «Новом ЛЕФе». Этого было достаточно для того, чтобы профессионалы кино обратили внимание на подвижность аппарата, на возможность всестороннего осматривания предмета. Одновременно сними Родченко отобразили еще одну характеристику пространства— вертикаль. У сценаристов и режиссеров кино, так или иначе знакомых с Родченко, появляется определение «родченковский» кадр.

Далее, Брик утверждал, что значение «ЛЕФа» как журнала и группы в том, чтобы быть занозой, постоянно возбуждающей и обостряющей те или иные актуальные вопросы и темы культуры. Фотография была одной из таких тем журнала. На эти темы писали в «Новом ЛЕФе» тот же С. Третьяков, Л. Волков-Ланнит. Была обширная почта откликов на статьи Родченко и его снимки.

Вообще все принципиальные статьи Родченко о новой, экспериментальной фотографии опубликованы в «Новом ЛЕФе». Начиная с небольших заметок к своим снимкам —- типа комментариев к серии «Стекло и свет» или к фотомультипликационным иллюстрациям к стихам С. Третьякова «Самозвери».

«Такого рода опыты, — писал Родченко о своей композиционной серии «Стекло и свет», — дают возможность изменять привычное видение окружающих нас обыкновенных предметов.

Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе.

Работая дальше, надеюсь расширить-возможности видеть вещи».

О специфике фотографии в сравнении с живописью была написана статья «Против суммированного портрета за моментальный снимок» (1928, № 4). Лейтмотив этой статьи — документальность и серийность фотографии представляют для истории большую ценность, чем живопись на основе того же материала.

Широко известна и часто цитируется статья «Пути современной фотографии», опубликованная в отдельном, фотографическом номере «Нового ЛЕФа». В этой богато иллюстрированной, последовательно выстроенной статье Родченко снова пишет об эксперименте и ракурсе, о необходимости показывать предмет с разных точек зрения, о вреде инсценировок под факт в фотографии.

Следы полемики Родченко с Третьяковым и Кушнером по поводу фетишизации факта видны в статье под названием «Предостережение». Смысл статьи в объяснении необходимости вести художественный эксперимент для выразительного показа социальных фактов. Родченко предостерегает практиков от абстрактных теорий, «выдуманных ради эстетики аскетизма».

Журнал «Новый ЛЕФ» издавался в Госиздате. В этом же издательстве выходили стихи и поэмы В. Маяковского, Н. Асеева, Б. Пастернака, С. Третьякова, С. Кирсанова. Была возможность подготовить и издать книгу о фотографиях Родченко. Предполагалось, что текст напишет О. Брик.

В тетради регистрации работ В. Ф. Степановой и А. М. Родченко есть такая запись от 6 ноября 1928 года:

«Вчерне подобрана книжка «О фото Родченко» (Брик предлагает назвать «Родченко — фотографии»). Клише из «Нового ЛЕФа» и «Советского кино» займут листа 4, а текста — 2 листа. Брик советует прибавить новых фото еще листа на 2».

Подбирая эту книгу, Родченко и Степанова расклеили на листы тонкого серого картона пробные оттиски фотографий Родченко из журналов. Расклеено это все было очень аккуратно, с тонким белым кантом вокруг фотографий. Как правило, оттиски помещались по одному на форматке, с приблизительно равным отступом от верхнего края. Иногда некоторые серии были представлены несколькими маленькими снимками размером 4х6,5 см, как бы контрольками с негативов.

Судьба этой книги в издательстве неизвестна. Есть только еще одна запись у Степановой, что «сдан текст книги «О фото Родченко» для написания первой статьи. 26.XII 1928 года Брик принес обратно предисловие, предложил напису кому-нибудь, вроде Болтянского».

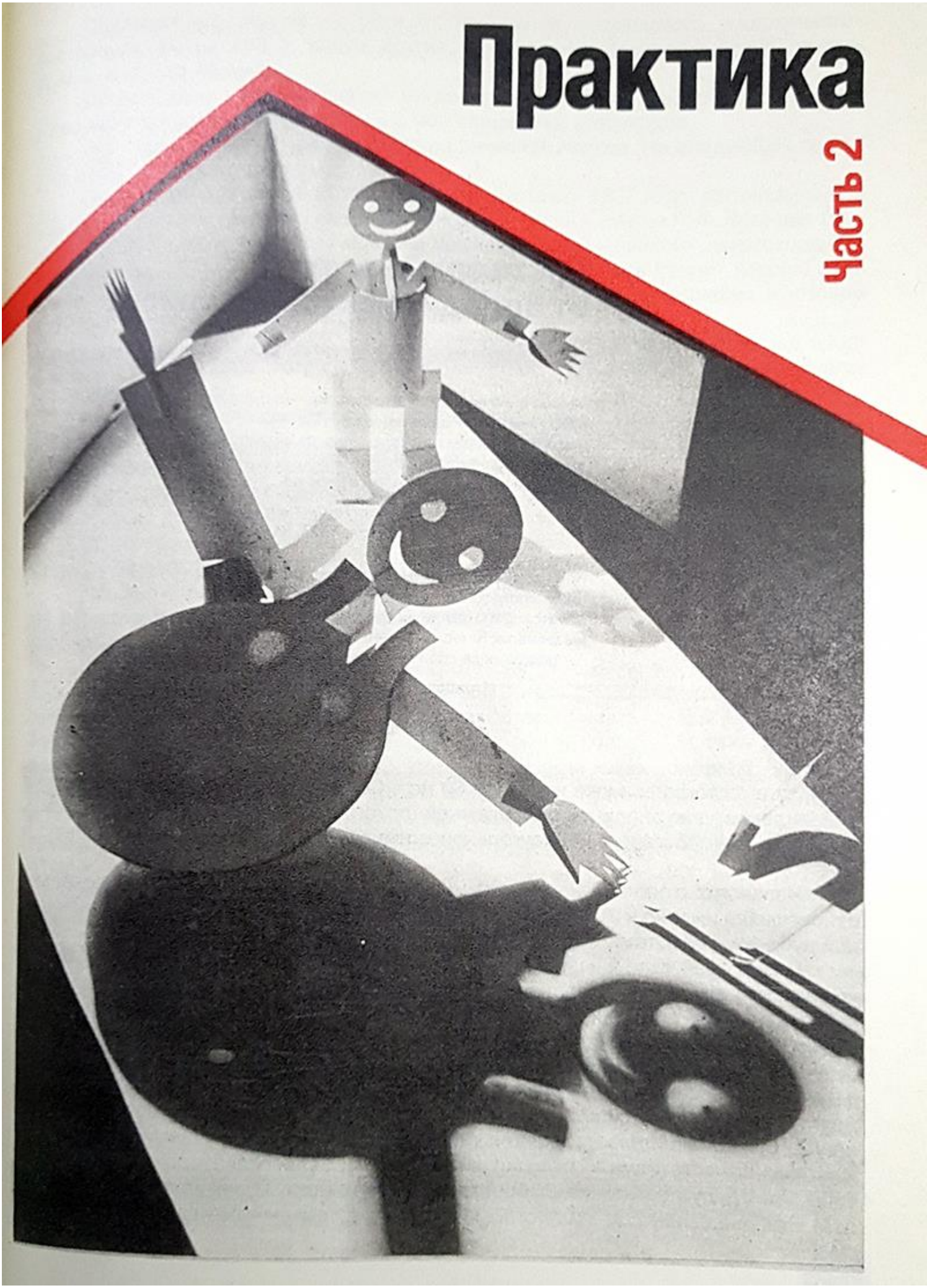
И все. А дальше, скорее всего, и затея издавать монографию о Родченко в Госиздате была отвергнута, поскольку прекратил существование и журнал «Но вый ЛЕФ». Последним номером был 12-й за 1928 год...

Возможно, что в связи с подготовкой монографии о Родченко были собран воедино все тексты и упоминания о родченковских фотографиях. Так были заново перепечатаны выдержки из статей, помещенных в «Советском фото» за 1926-1927 годы, собраны вторые экземпляры статей О. М. Брика. Была идея включить в это издание с новыми иллюстрациями статьи Родченко о фотографии из «Нового ЛЕФа».

В этой неизданной книге, собранной на 80% из клише уже опубликовании фотографий, были зафиксированы две важнейшие для Родченко идеи. Первая- систематизация ракурса, массированная атака на бастионы старой фотографии. И вторая — демонстрация эстетики урбанистического мира. Социализм был связан для Родченко не только с новыми отношениями людей друг к другу. Но и с той новой техникой, которая появлялась в быту, на улицах, которая строилась на глазах у Родченко. Он был романтиком техники, романтиком конструкций.

Практика

Часть 2



Премьеры ракурса: от аплодисментов до свиста

Можно с интересом наблюдать за работами А. М. Родченко, этого живописца, серьезно и смело занявшегося фотографией и уже привнесшего в нее свое, собственное...
А. Иванов-Терентьев. «Сов. фото», 1927, № 8

Как не стыдно иностранным фотографам использовать достижения советской фотографии для своих империалистических целей, да еще выдавать их за свои собственные.
Иллюстрированное письмо в редакцию.
«Сов. фото», 1928, № 4

Ракурсу в фотографии уже не менее 60 лет. Сегодня ракурс не пугает в кино, и телевидении, в журнальной репортажной фотографии. Пришли и другие приему, например съемка сверхширокоугольной оптикой, которой у Родченко не былое 20-е годы.

Из многих откликов на экспериментальные снимки мы выбрали несколько относящихся именно к 20-м годам, к периоду первого знакомства профессиональной публики с работами Родченко.

В мае 1926 года вышел в свет второй номер недавно созданного журнала «Советское фото», где была помещена дискуссионная статья О. Брика под названием «Фотокадр против картины». Основная мысль статьи — живопись как искусство и как средство отображения действительности уступает место фотографии. Удачной иллюстрацией текста стали два снимка Родченко. Один из них видовой на нем изображены уходящие в перспективу крыши Москвы, занесенные снегом Другой — ракурсный снимок дворика. Эти две фотографии небольшого формата как бы буквально иллюстрировали тезис Брика о том, что «лучшие борцы против живописного эстетизма — бывшие живописцы. <...> Они сознательно ушли от картины, они будут сознательно бороться за фотокадр. Один из таких людей - А. М. Родченко, некогда—блестящий живописец, ныне—убежденный фотограф
Основная его задача — уйти от принципов живописного, «картинного» построения фотокадра и найти другие, специально-фотографические законы съемки и компоновки» (Брик О. Фото-кадр против картины. — «Сов. фото?», 1926, №2, с. 42).

Правда, Брик так и не сказал нигде прямо, в чем же заключаются законы живописного построения картины и в чем специфика фотокадра.

Это был дебют Родченко в фотографической прессе. На следующий год он уже дебютировал на фотовыставке.

Одно из свидетельств этой небольшой выставки 1927 года, организованной ОДСК (Обществом друзей советского кино), мы нашли в статье Л. Ф. Волкова-Ланнита, написанной в 1966 году. Статья называлась «С «лейкой» наизготовку» и посвящалась 75-летию со дня рождения Родченко. (Волков-Ланнит хорошо знал Родченко именно как фотографа, часто писал статьи о

фотографии в «Новом ЛЕФе», готовил обзоры по материалам выставок.)

«В 1927 году ОДСК организовало подготовительную выставку перед предстоящей — юбилейной. Тогда и выступил впервые Родченко как профессиональный фотограф.

Выставка внесла оживление в творческую жизнь советских фотомастеров.
У стендов велись бурные профессиональные споры. Горячо обсуждались проблемы жанров, композиции кадра, технические вопросы.

Темой экспонировавшихся работ Родченко был город: «Двор на Мясницкой», «Московский дом», «Брянский вокзал», «На Москве-реке».

Общественный отчет молодого по стажу фотографа получил благожелательную оценку. В том же 1927 году наш журнал («Советское фото») отмечал:
«Можно с интересом наблюдать за работами А. М. Родченко, этого живописца, серьезно и смело занявшегося фотографией и уже принесшего в нее свое, собственное» («Сов. фото», 1927, № 8, С. 232).

Ожидания оправдались. Это показала следующая по времени — юбилейная — выставка «Советская фотография за 10 лет» (1928). Александр Михайлович был представлен на ней уже шестью работами («Мать», «Дом Вхутемаса на Мясницкой», «Балкон Вхутемаса», «Двор Вхутемаса сверху», «Стена Брянского вокзала», «Дом Моссельпрома»). Новизну формы этих снимков уверенно подтверждало возросшее техническое мастерство. Примечательно также, что все они проходили по разделу фоторепортажа, а не так называемой художественной фотографии, еще находившейся в руках профессионалов из бытовых студий.

Жюри присудило Родченко похвальный отзыв. То была первая награда художнику, выступившему на новом поприще» (*Цит. по машинописному тексту. — Архив А. Родченко и В. Степановой. Статья была помещена в журнале «Сов. фото» (1967, № 2) под названием «А. М. Родченко—фоторепортер»).

В «Советском фото» знали Родченко, публиковали его снимки. Но, как правило, по свидетельству Родченко, выбирали снимки, аналогичные тем, что уже где-нибудь печатались — то ли в «Советском кино», то ли в «Новом ЛЕФе». Лишь спокойные и классически построенные пейзажи, наподобие живописных — с выступающими кулисами и глубокой перспективой, —- публиковались без особых сомнений. Без помех принимались и реалистические портреты, наподобие «Портрета матери» 1924 года или «Портрета Асеева в шезлонге» 1927 года.

Так что именно в «Новом ЛЕФе» появились действительно оригинальные «умышленные» (по выражению Иванова-Терентьева) кадры. Например, серия «Сосны», где деревья показаны в резком ракурсном сокращении. Или «Пионер» - ранний снимок 1928 года, сделанный на стеклянном негативе 9х12 см. Глубина резкости объектива была незначительной при такой довольно близкой дистанции (около 1,5 м). Голова и рука, отдающего салют, уже получились нерезко. Но снимок удивлял своей неожиданностью и смелостью.

К этому снимку был неравнодушен и Л. Авербах. Выступая 3 октября 1928 года на пленуме Российской ассоциации пролетарских писателей, он много внимания уделил критическому

разбору литературной деятельности «ЛЕФа». Снисходительно говорилось, что Маяковский вышел из «ЛЕФа» и «пошел по пути признания искусства. Искусство не особенно нуждалось в признании Маяковского, но это может принести известную пользу». Авербах говорил далее о различии в понимании задач литературы РАППа и «ЛЕФа». И тут он остановился на вопросах искусства. «Маяковский в своем последнем выступлении прямо сказал: «Я амнистирую Рембрандта, я признаю даже станковую живопись». Это заявление особенно пикантно в то время, когда в последнем номере «Нового ЛЕФа» была напечатай статья Родченко, где он сдает живопись в архив и проповедует фотографию. Я взял оттуда ряд фотографических снимков, как фиксацию точных фактов против всякого художественного изображения. Причем он снимал пионера, поставив аппарат углом, и вместо пионера получилось какое-то чудовище с одной громадной рукой, кривое и вообще с нарушением всякой симметрии тела. Это называется фиксацией факта. Это противопоставляется живописи» (Стенограмма Пленума Российской ассоциации пролетарских писателей (3 октября 1928 года).

В своем выступлении Авербах ссылается на 6-й номер журнала «Новы ЛЕФ», где и публиковались два снимка пионеров. Сделаны эти снимки были в мастерской Родченко, с лестницы или с полки, устроенной на крыше фотолаборатории. Скорм всего, фотоаппарат 9х12 см «Иохим» был укреплен на штативе. А штатив, в свою очередь, был размещай горизонтально, чтобы обеспечить наибольшее расстояние выноса от стены фотолаборатории. Фотоаппарат тем самым сказывался как бы непосредственно над головой стоящего на полу мальчика.

Мы даже можем сказать, что это был племянник Родченко Александр, приехавший в Москву в 1928 году со своим отцом Василием Родченко (братом Родченко) из Казани.

«Ракурсные» «Пионеры» Родченко ставят два серьезных вопроса. Эти вопросы провоцирует оценка снимков, которую дал Авербах.

Первый вопрос касается привычки человека к восприятию объекта в необычном ракурсе, искажающем привычные пропорции и формы. Быть может, именно на фигуре человека поначалу ракурс кажется таким непривычным отталкивающим. В известной картине «Мертвый Христос» итальянского мастера раннего возрождения Андреа Мантеньи тоже есть ракурс. Но он как бы сглажен. Нет резких контрастов в изображении частей тела, размещенных по направлению взгляда зрителя. Так можно было бы увидеть человека, снимая его издалека телеобъективом. Перспектива в таком случае уплощается, и человек не выглядит так странно, как «Пионер» Родченко. Однако весь зрительный опыт современного человека, считал Родченко, ведет к тому, что он привыкает к ракурсу как к норме восприятия. Это связано и со строительством многоэтажных зданий, повышающих точку зрения на мир, и с увеличением скоростей передвижения, короче — со всем тем новым, что входит в жизнь с городской цивилизацией. Итак, первый вопрос — вопрос привыкания к ракурсу как к естественной форме видения — решается только в ходе приобретения личного визуального опыта или в процессе знакомства с художественными произведениями, специально вводящими ракурс в культуру зрительного восприятия.

«Самыми интересными точками современности являются «сверху вниз» и «снизу вверх», и над ними надо работать. Кто их выдумал, я не знаю, но, думаю, они существуют давно. Я хочу их утвердить, расширить и приучить к ним» (Родченко А. Крупная безграмотность или мелкая гадость. — «Новый ЛЕФ», 1928, № 6, с. 43).

Возникает и второй вопрос: о художественной мере ракурса, об эстетике восприятия, о приведении технически полученного изображения к художественному образу.

Дома, металлические конструкции, стеклянная посуда — вся эта натура ракурсных фотографий Родченко в принципе может восприниматься человеком без особых затруднений. Дело в том, что любая фотография натюрморта, архитектуры имеет в своей основе четкое геометрическое построение, сохраняющееся и в ракурсной фотографии. Изначальная геометрическая форма предметов будет передана в геометрической интерпретации искажений оптики с геометрическим уклоном компоновки фотокадра. Все это может восприниматься на уровне самых общих категорий формы, структуры, пространства, ритма, массы, фактуры как отвлеченная беспредметная композиция.

Такой тип фотокомпозиции распространен и сегодня, когда фотограф отбором реальных форм порождает новые, необычные фотографические образы. Это может быть не обязательно ракурс, а даже просто увиденный, никем не замечавшийся ранее фрагмент, композиция из вещей. По такой фотографии мы можем как бы реконструировать ситуацию, заставившую фотографа выбрать тот или иной фрагмент с учетом наиболее выразительного сочетания форм и смыслового наполнения предметов. Взаимное расположение плоскостей, линий рисунка, вертикалей и горизонталей, света и тени как бы возбуждало глаз автора, и он фиксировал эту реальность как целостность, как энергетическую структуру композиции. Рассматривая снимок, глаз зрителя возбуждается уже остротой и напряженностью результата работы фотографа — фотокомпозицией. При этом, как показывают и снимки Родченко, контрастное, ритмически устроенное, четкое структурированное изображение лучше воспринимается и запоминается (В этом процессе отбора форм для фотосъемки есть определенные объективные закономерности работы зрительной системы человека. Эти закономерности впервые были экспериментально установлены в 80-е годы архитектором В. Колейчуком на основе опытов с растровыми изображениями. См. статью «Зрительные образы пространства. Опыт экспериментального анализа». — В сб.: Труды ВНИИТЭ (сер. «Техническая эстетика»; выл. № 40 «Пространство в формировании структуры и образа предметной среды»), М., ВНИИТЭ, 1983).

Но эти рассуждения справедливы более всего по отношению к объектам искусственной среды.

Изображение человека, растений, любых объектов природы в геометрической интерпретации ракурса имеет свою специфику. Подчиняя симметрии ракурсный снимок фигуры человека или его головы, фотограф усиливает его выразительность за счет структурно-геометрических средств. В этом случае зритель видит не случайную деформацию трудно распознаваемого объекта, а некую структуру, строение и композицию которой можно понять и расшифровать.

Родченко нигде не писал о подобных тонкостях. Но, думается, он понимал механизм

восприятия ракурсной формы. Это заставляло его так кадрировать фигуру человека в ракурсе, чтобы она размещалась по четкой композиционна оси. Этими же причинами можно объяснить и такие снимки, как абсолютно симметричное лицо пионера, снятого снизу на фоне неба в 1930 году. Этот пионер, знаменитый «Пионер-трубач», равно как и тот пионер, который испугал Авербаха, - это крайние точки на шкале ракурса Родченко. В других случаях, снимая портреты, снимая спортсменов, он не так драматизировал сцену за счет предельного повышения или понижения точки зрения, при которой человек весь скрывается за носком своего ботинка, либо вся его фигура оказывается полностью закрыта головой. Тут человек уже превращается как бы в элемент орнамента, элемент плоскостной композиции. И, как это ни странно, пространство, глубина почти исчезают в такой композиции. Такие опыты делали многие фотографы после Родченко. Родченко же почти никогда не уплощал пространство в фотографии. Он считал его важнейшим пластическим свойством фотографии, отличавшим ее от живописи и живописной трактовки пространства. Снимки Родченко всегда утрируют, подчеркивают все координаты, они аксонометричны.

Что пугало блюстителей классической фотографии в работах Родченко? Что его снимкам начнут подражать, поскольку эти фотографии воплощают не только идеал новой формы, но и идеал свободного творческого поиска. Могло сложиться положение, при котором исчезнет вся нормальная фотография и останется ода ракурсная. Разумеется, это анекдотическая ситуация, но она всегда пугает чиновников от искусства, сталкивающихся с каким-нибудь новым приемом. Кажется, что этот новый прием будет начисто отрицать все предыдущее. Но при этом ревнители традиций забывают, что есть механизм самоорганизации в искусстве, есть идеалы реализации творческой личности у каждого художника. Эти механизмы и препятствуют тотальному распространению того или иного новшества в художественной среде. И после бума обычно тот или иной прием просто и естественно входит в повседневную творческую практику.

Первый публичный критический отзыв на ракурсные фотографии Родченко был опубликован в журнале «Советское фото» (1928, № 4).

Под названием «Иллюстрированное письмо в редакцию» на странице была смонтирована подборка из шести фотографий под общим заголовком «Наши и заграница». В левой колонке стояло три фотографии зарубежных авторов, в правой — три фотографии Родченко. Смысл подборки заключался в том, чтобы дискредитировать поиски Родченко в глазах молодых фотографов, тоже пытающихся разнообразить точки съемки. Внешняя похожесть кадров Д. Мартена («Лодки»), А. Ренгер-Патча («Труба») и Л. Махоли-Надя («Балкон»), с одной стороны, и кадров Родченко — с другой, должна была продемонстрировать плагиат Родченко по поводу работ западных авторов и тем самым показать бесплодность подражания Родченко. В подписях годы создания снимков говорили явно не в пользу Родченко.

В письме, подписанном просто «Фотограф», была еще и издевательская текстовая вставка, которая должна была наводить на размышления опять-таки о вредности ракурсного поиска в фотографии.

«А. М. Родченко — отнюдь не простой фотограф. Он—художник, профессор Вхутемаса в Москве, является искателем новых путей в фотографии, известен способностью видеть вещи по-своему, по-новому, с собственной точки зрения. Способность эта столь общепризнанна, что если какой-нибудь фотограф снимает сверху вниз или снизу вверх — то про него говорят, что он снимает «под Родченку, подражает Родченке» (Иллюстрированное письмо в редакцию. — «Сов. фото», 1928, № 4, с. 176).

Родченко написал ответную статью-письмо, в которой не только доказал свой приоритет по времени в создании тех или иных снимков, но и затронул важнейшую для искусства проблему привыкания и усвоения искусством новых выразительных приемов и средств. «Советское фото» это письмо не поместило. Поэтому Родченко опубликовал его в 6-м номере журнала «Новый ЛЕФ».

В архиве Родченко сохранился листок бумаги с несколькими предварительными фразами, которые потом не вошли в его опубликованную статью. Мы приведем этот фрагмент, потому что в нем предельно ясно выражено отношение Родченко к подражанию в искусстве.

«...Время гениев проходит. Сейчас нужны работники, а не гении.

Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга, быстро усовершенствуются, если в каком-либо заводе есть улучшение.

Тоже автомобили, киноаппараты, фотоаппараты и т. д.

Товарищи фотографы, не думайте только об униках и шедеврах.

Подражать вовсю тому, что ново...».

В технике подражание и усовершенствование есть один из путей развития. Этот путь есть и в искусстве. Но чему подражать?

«Мне часто товарищи с мест пишут, — продолжает Родченко, — что приходится подражать образцам. А как же, обязательно подражать, конечно, только не слепо, а сознательно. Устраивать выставки, спорить, объяснять и бороться за подражаемое. Не бояться обвинений в подражании.

Я помню одного студента в художественном училище (речь идет, скорее всего, о Казанской художественной школе, где в 1911—1914 годах учился Родченко. —А Л), которого профессор ругал за подражание Гогену.

А он ответил: «Когда я буду Вам подражать, Вы будете говорить — у Вас оригинально, ново. Но Вы-то сами подражаете тому, чему подражают тысячи, так что объект подражания потерян и не поймешь, кто кому подражает. И это называется «оригинально и ново». Так это же шаблонно и туманно, и на этом тумане Вы строите мнимую индивидуальность. Нет, я лучше буду подражать только Гогену, он подражал таитянам, и мне все ясно и другим,..»

В опубликованном варианте акцент был сделан не столько на художественной основе механизма подражания, не столько на проблеме выбора того, чему подражать (старому, общепринятому или новому), сколько на необходимости любого творческого работника иметь полную информацию о том, что происходит в его области.

Поэтому фотограф, по мнению Родченко, должен знать не только о технических достижениях

фотографии, но и об экспериментах, сделанных ради расширения зрительных впечатлений и представлений об окружающем мире. Родченко говорил, что при этом неизбежны зрительные аналогии и подобия в решении композиции, фотографического пространства. Культура не может двигаться иначе, чем через «обмен и усвоение опытов и достижений».

«Мне не важно, как и всякому культурному человеку, кто сказал «А», важно это «А» расширить и использовать до конца, чтоб была возможность сказать «Б».

На первых порах все ракурсные снимки будут казаться похожими друг на друга для глаз человека, воспитанного на иных канонах композиции, например живописных. Эта «похожесть» объясняется особым механизмом восприятия, который выделяет в окружающем нас мире формально-эстетические целостности. Мы видим как целое определенные исторические стили, замечаем и воспринимаем на уровне формы структурные особенности строения тех тех или иных видов животных и растений, в технике выделяем группы и классы подобных машин и устройств. Любые новые шаги в искусстве, с которыми связаны свои средства выразительности, не использовавшиеся ранее, отличные от широко распространенных на данный момент, будут восприниматься по контрасту с прошлым как нечто единое, как взаимный плагиат новаторов.

Но когда объем достижений современности, частота встречаемости новых приемов превысит объем старого, это новое тоже станет привычным и обыденным. Незнание этого обстоятельства и позволяло свысока поучать Родченко, что он подражает Махоли-Надю, а молодые неопытные фотографы подражают Родченко.

Ответ Родченко:

«Если о снимках сверху вниз и снизу вверх говорят, что это под Родченко, нужно просто разъяснять неграмотность такого утверждения и познакомить с современной фотографией, показав снимки лучших мастеров разных стран».

По существу внешней «похожести» своих работ на снимки западноевропейских фотографов Родченко писал:

«Труба» А. Ренгер-Патча и мое «Дерево», взятые снизу вверх, очень похожи, но неужели не ясно «фотографу» и редакции, что эта похожесть сделана мной нарочито?..
Дерево «с пупа» сотни лет вбивали живописцы, а за ними фотографы, и, когда я даю дерево, снятое снизу вверх, подобно индустриальной вещи — трубе, это — революция в глазу обывателя и старого любителя пейзажей» (Родченко А. Крупная безграмотность или мелкая гадость. — «Новый ЛЕФ», 1928, № 6).

«Балконы» Родченко, приведенные в подборке «Советского фото», были сняты раньше «Балконов» Махоли-Надя (Родченко — 1926 год, Махоли-Надь - 1928 год), но это «не должно умалять первоклассные работы такого исключительного мастера... которого я высоко ценю», — заключал Родченко.

«Считаю, что мои снимки не хуже со мной сравниваемых и в этом их ценность. Кроме того, я имею снимки, которые трудно сравниваемы».

Последняя фраза — не самореклама, а осознание Родченко своего места в фотоискусстве. Не,

было в те годы аналогий его сериям «Стекло и свет», «Само- звери», опытам с двойной экспозицией.

В иллюстрациях к своему ответу на публикацию в «Советском фото» Родченко также продемонстрировал легкость подбора иллюстраций по внешнему подобию. Это оказалось нетрудно сделать на основе общих, «средних», «понятных» фотографических норм и труднее — на основе поисковой фотографии. Вопрос же заключается в том, какой вывод сделать из этого материала.

Сопоставляя снимки Р. Флаха и С. Фридлянда, М. Кауфмана и А. Шайхета, Родченко не стал делать вывода о плагиате того или иного автора при съемке ими одних и тех же мест в Москве. Его заинтересовало в этой подборке выражение общего состояния фотографических поисков: преодоление фронтальности, подчеркивание оптической перспективы и глубины, отход от вертикальных ритмов и схем в пользу диагональных. Важна внутренняя установка авторов на соревнование в области экспериментальной фотографии, необходимость в самовыражении помимо выполнения своих прямых, «производственных» обязанностей по заданию редакции журнала или газеты.

Новизна в визуальной культуре и в фотографии существует не вообще, не абстрактно, а вполне реально и конкретно. Осознание новизны складывается из впечатления от ряда работ художников или фотографов, оцениваемых в данный момент как новые, передовые, выходящие на новаторский уровень. Эти же критерии новизны сознательно или подсознательно дают импульс к созданию собственных вариаций на тему того, что воспринимается тем или иным автором как новое и современное. Способности к генерированию нового у всех художников разные, Одному достаточно собственной фантазии, другому необходимо видеть, что делают коллеги. Вывод, который делает Родченко из своей подборки, — «нужно делать дело новой, современной фотографии», а не искать, кто кому подражает.

Родченко и Баухауз.
Зарубежные фотовыставки

Да, я начал снимать по-новому от Нового искусства, от течения беспредметников, такого на Западе не было, и они подражали нам. И от влияния замечательных работ Ман Рея.
А. Родченко.
Из наброска статьи

Большую часть своей жизни Родченко провел в Москве, в своей мастерской. Здесь же были его библиотека, инструменты, фотолаборатория, квартира.

Можно сказать, что его жизнь была искусством, а искусство — его жизнью.

Но при этом трудно представить Родченко вне влияний и взаимодействия с развитием мировой культуры. Он соотносил любые свои находки и достижения с той меркой искусства и открытий в области визуального творчества, которая определялась для него именами Корбюзье, Махоли-Надя, Пикассо, Мондриана, Ман Рея.

Только один раз Родченко был за границей. В 1925 году по предложению В. Маяковского, входившего в выставочный комитет, ему было поручено оформление советского раздела на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. В Москве был сделан проект оборудования рабочего клуба. А мебель строилась уже в Париже. Интерьер клуба стал одной из самых знаменитых работ русских конструктивистов и неизменно включается в любые издания по архитектуре и дизайну XX века. Родченко провел в Париже около трех месяцев, пока строился павильон, пока он следил за развеской и размещением экспонатов. Журнал «Новый ЛЕФ» опубликовал письма Родченко домой, в Москву. Эти письма написаны очень энергично и передают впечатление от Франции, увиденной художником-новатором.

Родченко видел Леже и Пикассо в Париже в 1925 году на балу, устроенном в честь русских художников. Бал назывался «Большая Медведица». Но Родченко не говорил по-французски, и интересного разговора не состоялось. Можно только фантазировать, что бы мог спросить Пикассо и что бы мог ответить Родченко…

На пути в Париж Родченко проезжал через Берлин. Скорее всего, он не успел встретиться ни с Хартфильдом, ни с Махоли-Надем. Первая встреча Родченко и школы Баухауза произошла в 1927 году, когда в стенах здания Баухауса в Дессау, спроектированного В. Гропиусом, открылась небольшая фотовыставка этого советского мастера. Хотя творческие контакты передовых деятелей советской и немецкой культуры зародились много раньше.

В 1921—1922 годах во Вхутемасе побывала делегация немецких художников. Они знакомились с новой системой преподавания основ композиции, проектирования, формообразования — с пропедевтическими дисциплинами, посвященными основным вопросам моделирования формы: графике, объему, цвету, фактуре, линии, пространству и т. д. Нет сомнения, что они побывали и в живописной мастерской Родченко.

С поездками В. Маяковского за границу в 1924—1926 годах связано зарождение уже чисто фотографических контактов между Москвой и Веймаром, а затем и Дессау.

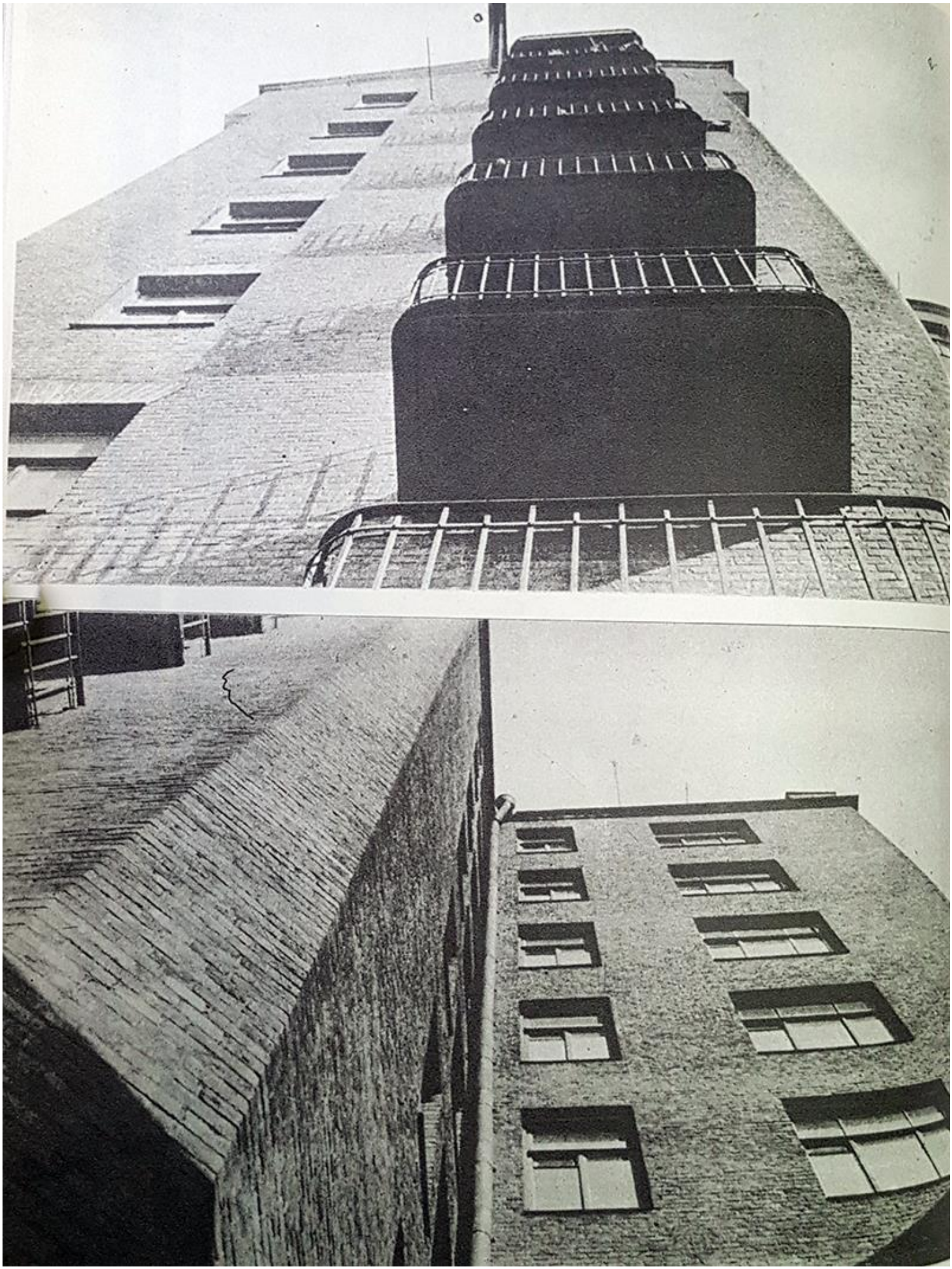
Проблемы новой визуальной культуры и места в ней фотоискусства интересовали деятелей Баухауза уже в начале 20-х годов. Они были знакомы с живописным и экспериментально-конструкторским творчеством Родченко по публикациям в журнале «Вещь» (издавался в Берлине Л. Лисицким и И. Оренбургом), по 1-й Выставке русского искусства в Берлине в 1922 году, наконец, по публикациям проектов Родченко в книгах. Так, в книге И. Оренбурга «А все-таки она вертится» (Москва—Берлин, «Геликон», 1922) был помещен проект газетного киоска Родченко. В Германии были хорошо известны и первые фотомонтажи Родченко, особенно книга В. Маяковского «Про это», анализу которой Я. Чихольд — график и теоретик полиграфического искусства — посвятил специальную статью в журнале «Die Literaturische Welt» («Литературный

мир», 1927). В 1923 году Л. Махоли-Надь написал Родченко письмо с приглашением к сотрудничеству. Он предлагал Родченко выступить по поводу термина «конструктивизм», приобретшего большую популярность среди художников и архитекторов, но еще недостаточно ясного и раскрытого. Кроме того, в письме содержалась программа выпуска серии брошюр по актуальным вопросам художественного творчества, причем фотография и кино стояли на пятом месте после архитектуры и искусства XX века.

Фотография была включена в круг таких формо-, стиле- и средообразующих искусств, как архитектура, дизайн, театр, кинематограф. Это отражало фотографическую концепцию Махоли-Надя. Когда он перечислял новые области применения фотографии и порождаемых с ее помощью «оптически-образных форм» (термин Махоли-Надя), то помимо фиксирования реальных событий и фактов упоминал следующие: «мультипликация и наложение изображений; проницание (просвечивание, сквозная форма), организованное сгущение сцен; внереальность, утопия и шутка (новое поле для изобретательского остроумия); реалистические, но в то же время и экспрессивные портреты; реклама, плакат, политическая пропаганда; изобразительный материал для фотокниг (т. е. фотография вместо текста); типо-фото; изобразительный материал для плоскостных или пространственных беспредметных, абсолютно-световых проекций; поли-кино (полиэкран. —А. Л.) и т. д. и т. п.» (Махоли-НадьЛ. Живопись или фотография. М., Акционерное изд-во «Огонек», 1929, с. 42).

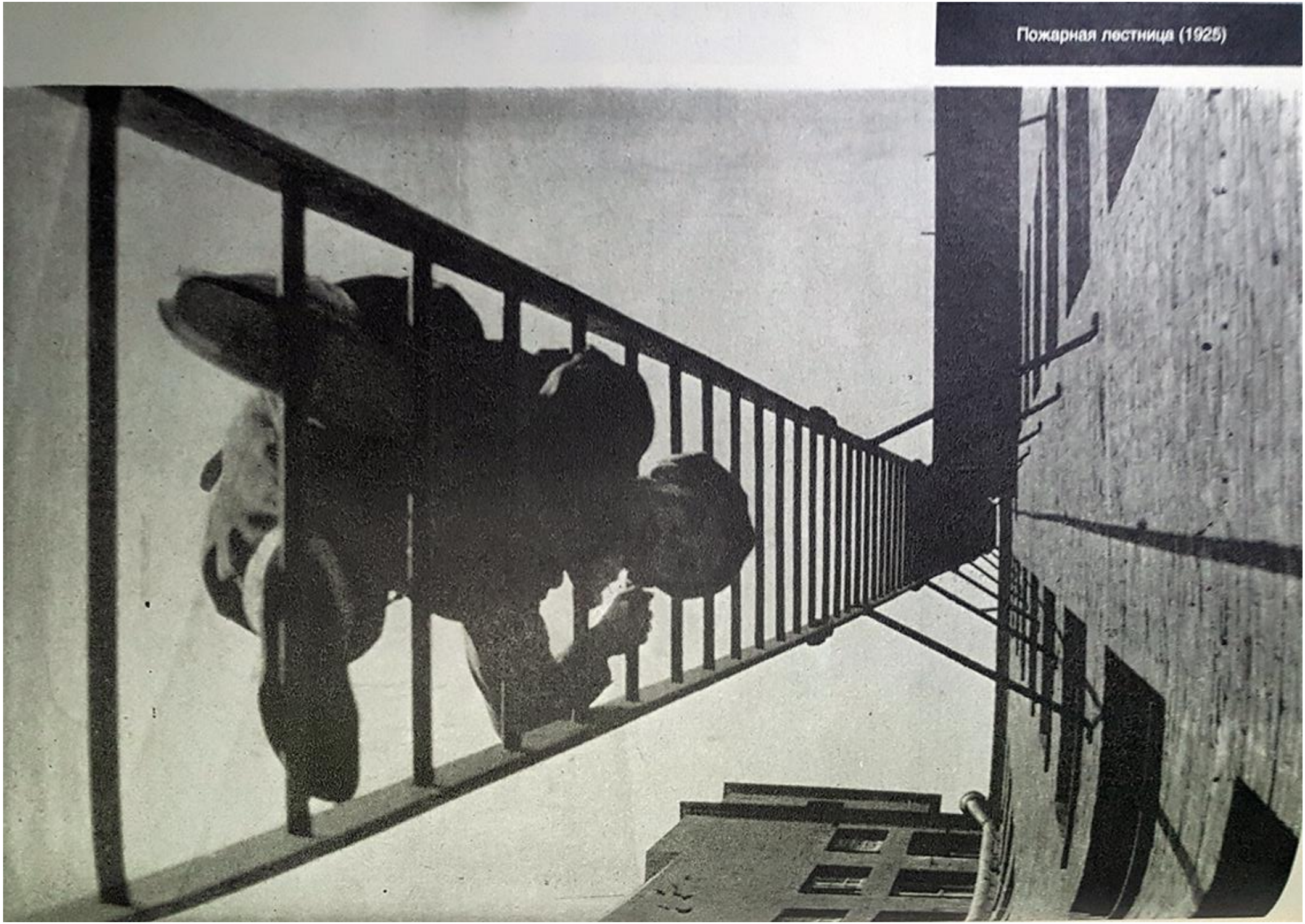
Балконы (1925)

АРХИТЕКТУРА

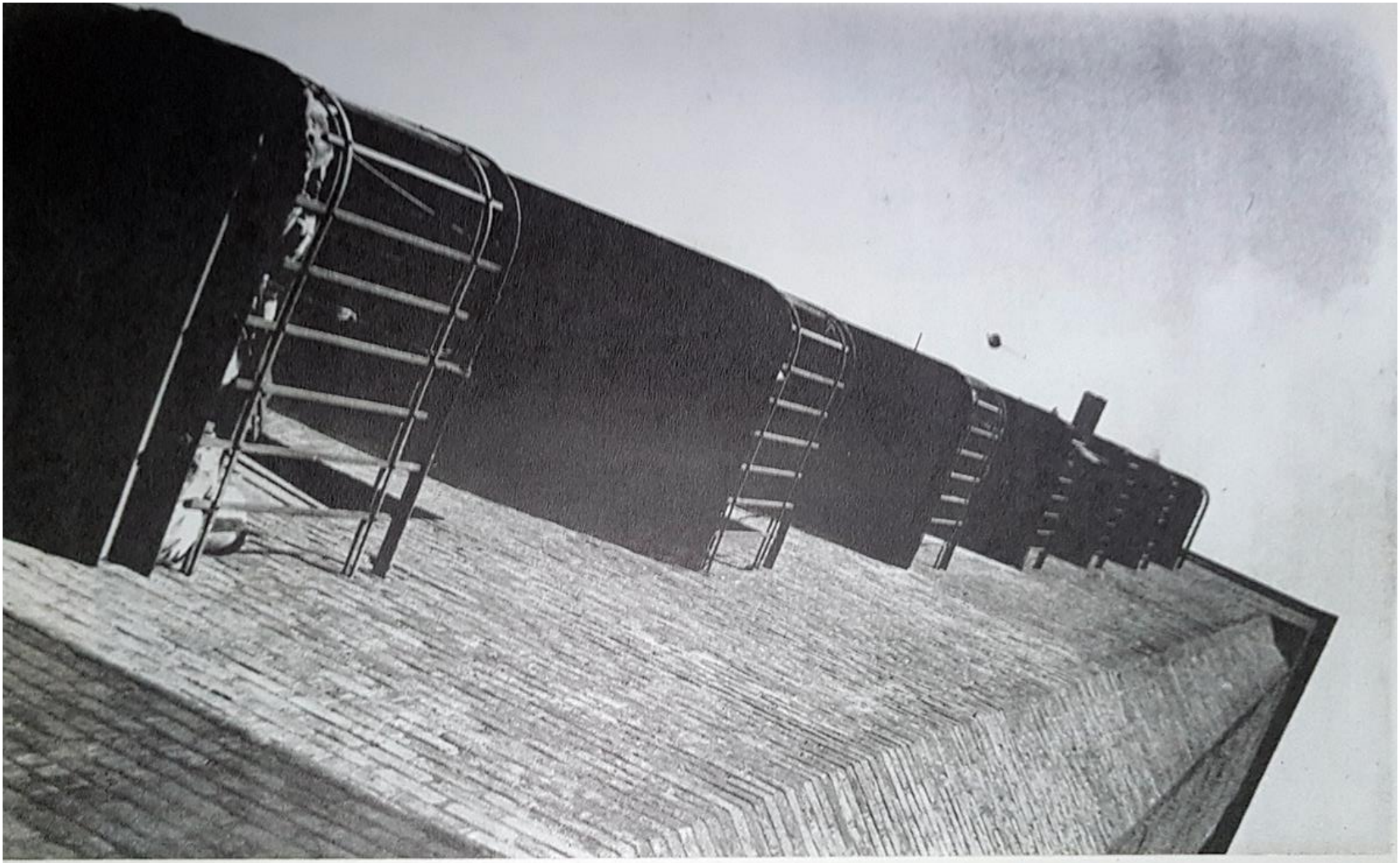


Угол дома на Мясницкой (1925)

Балконы (1925)

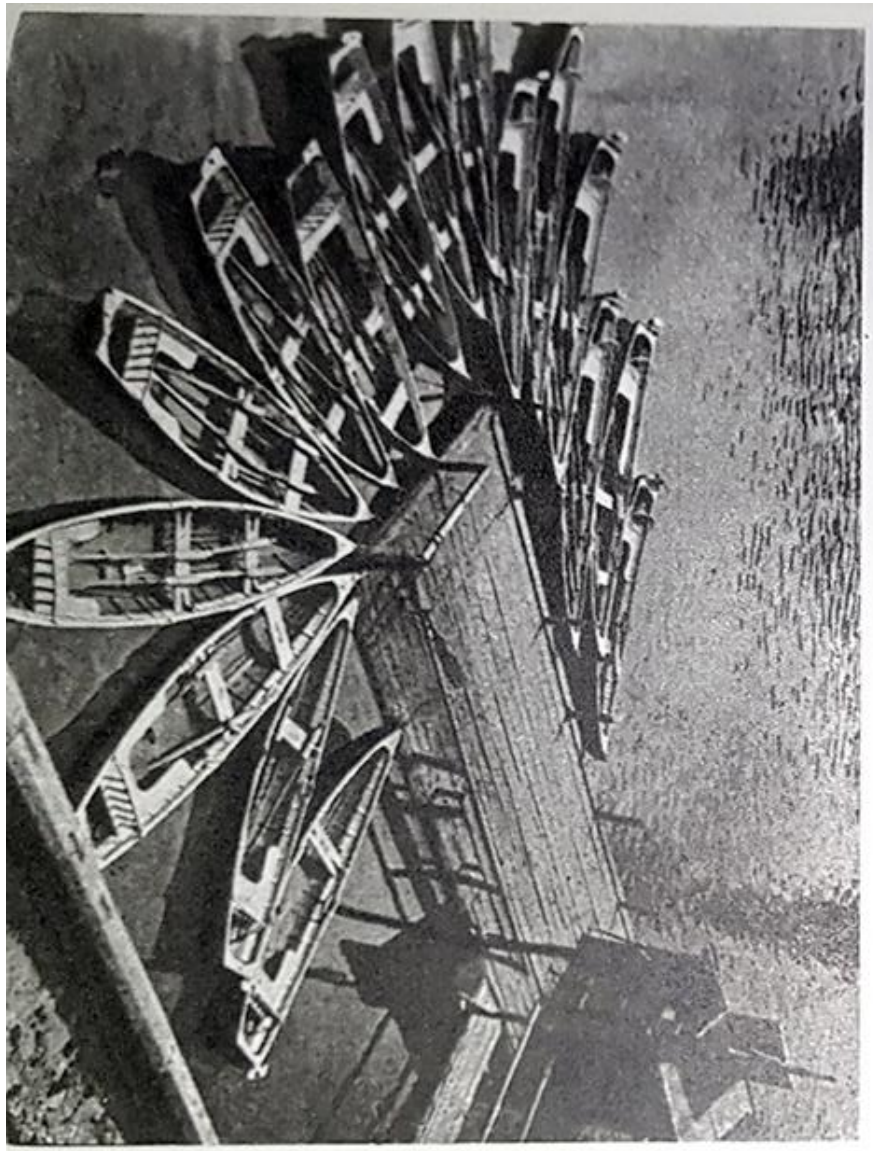


Пожарная лестница (1925)

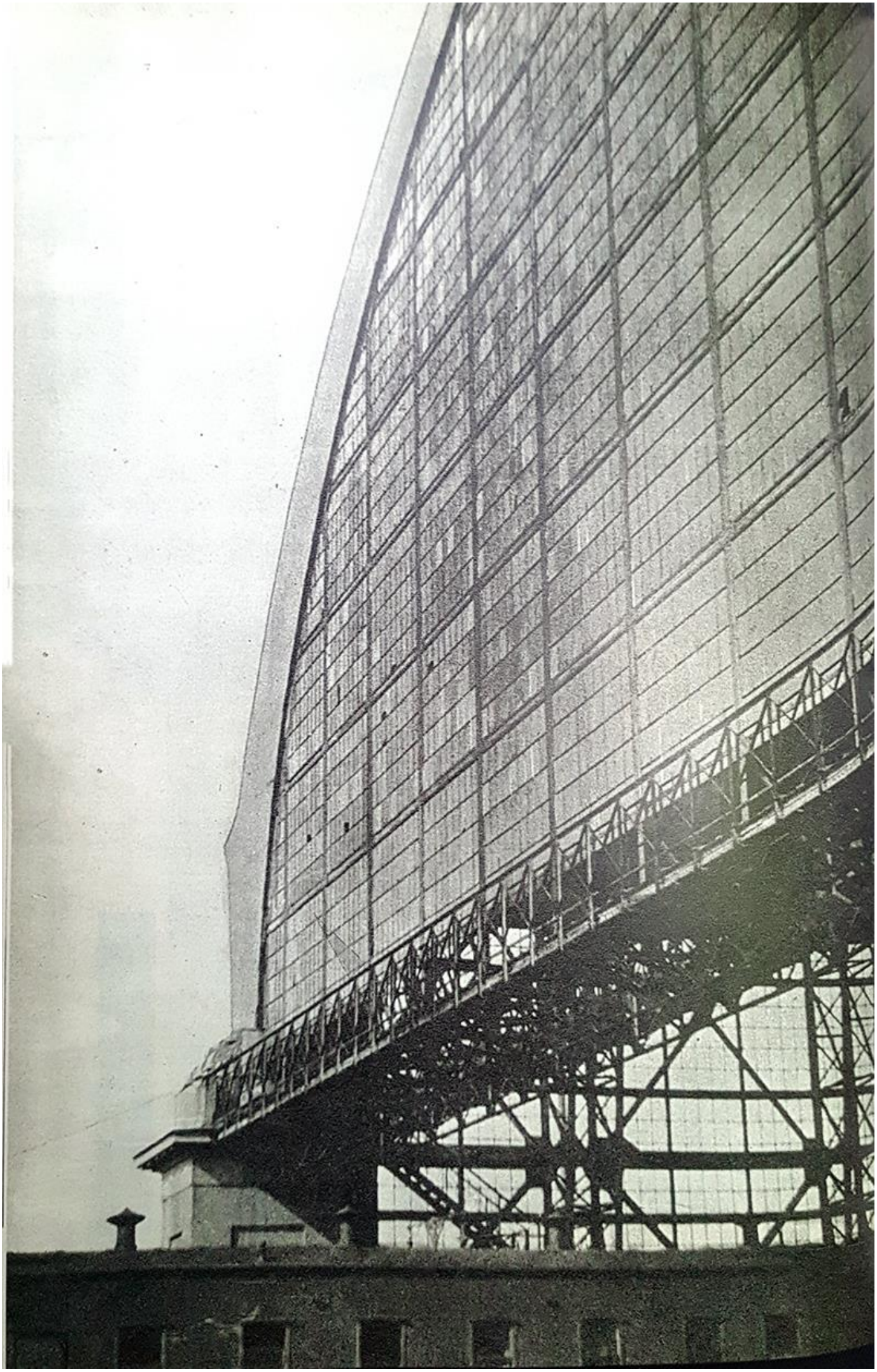


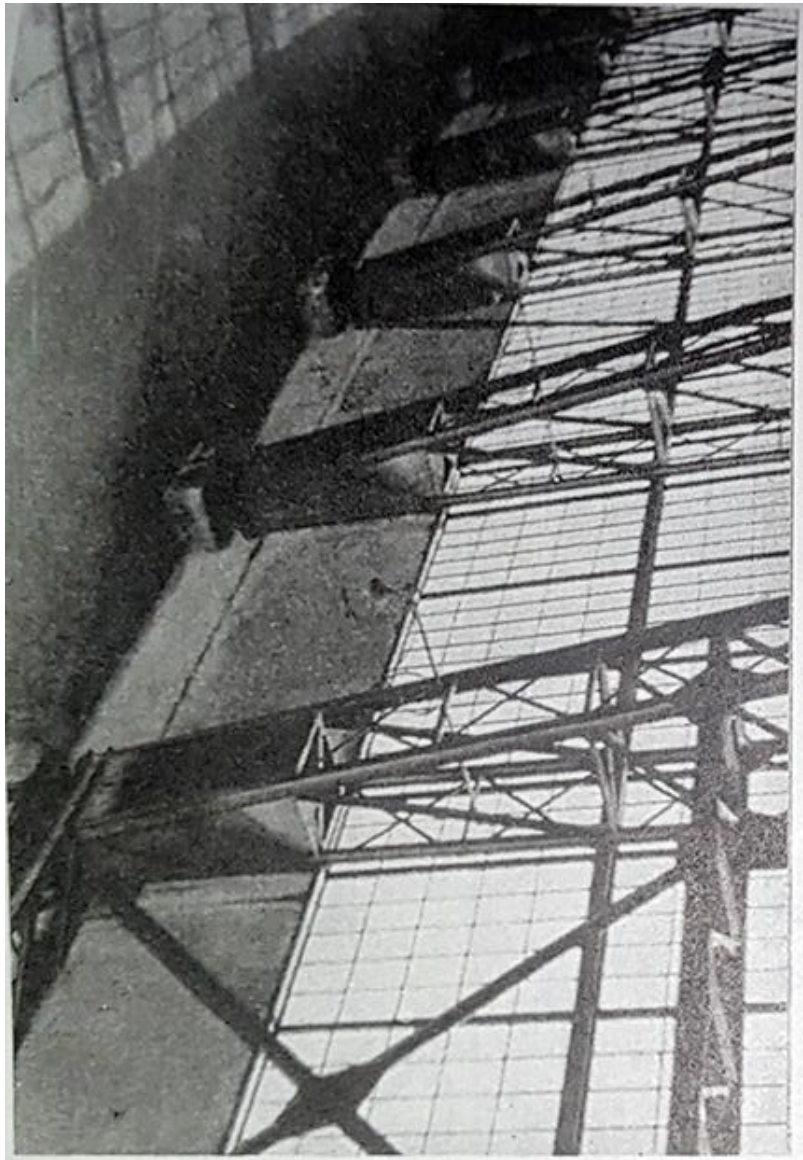
Угол дома на Мясницкой (1925)

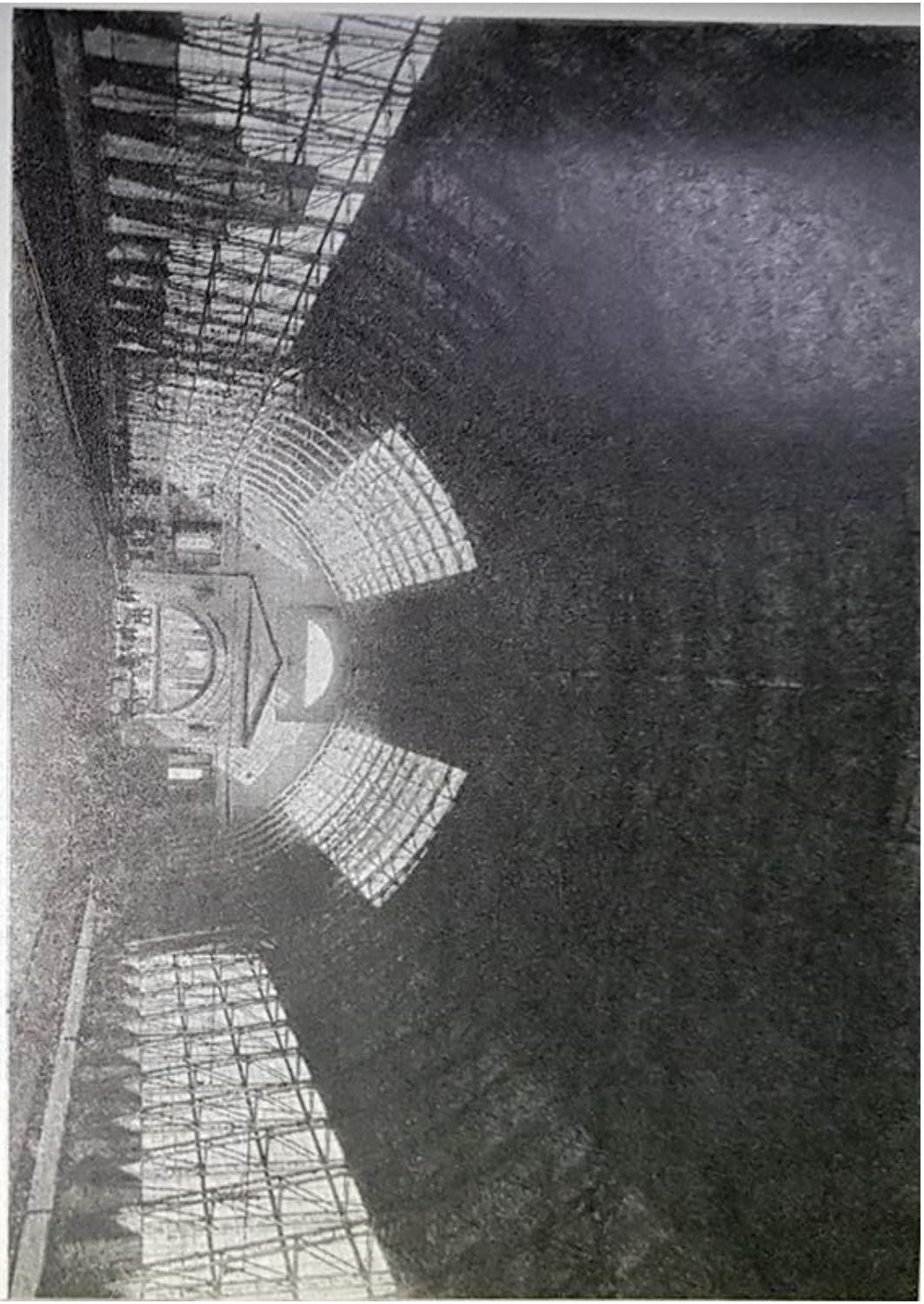
Фотомонтаж для обложки книги «Сергею Есенину В. Маяковский» (1926)



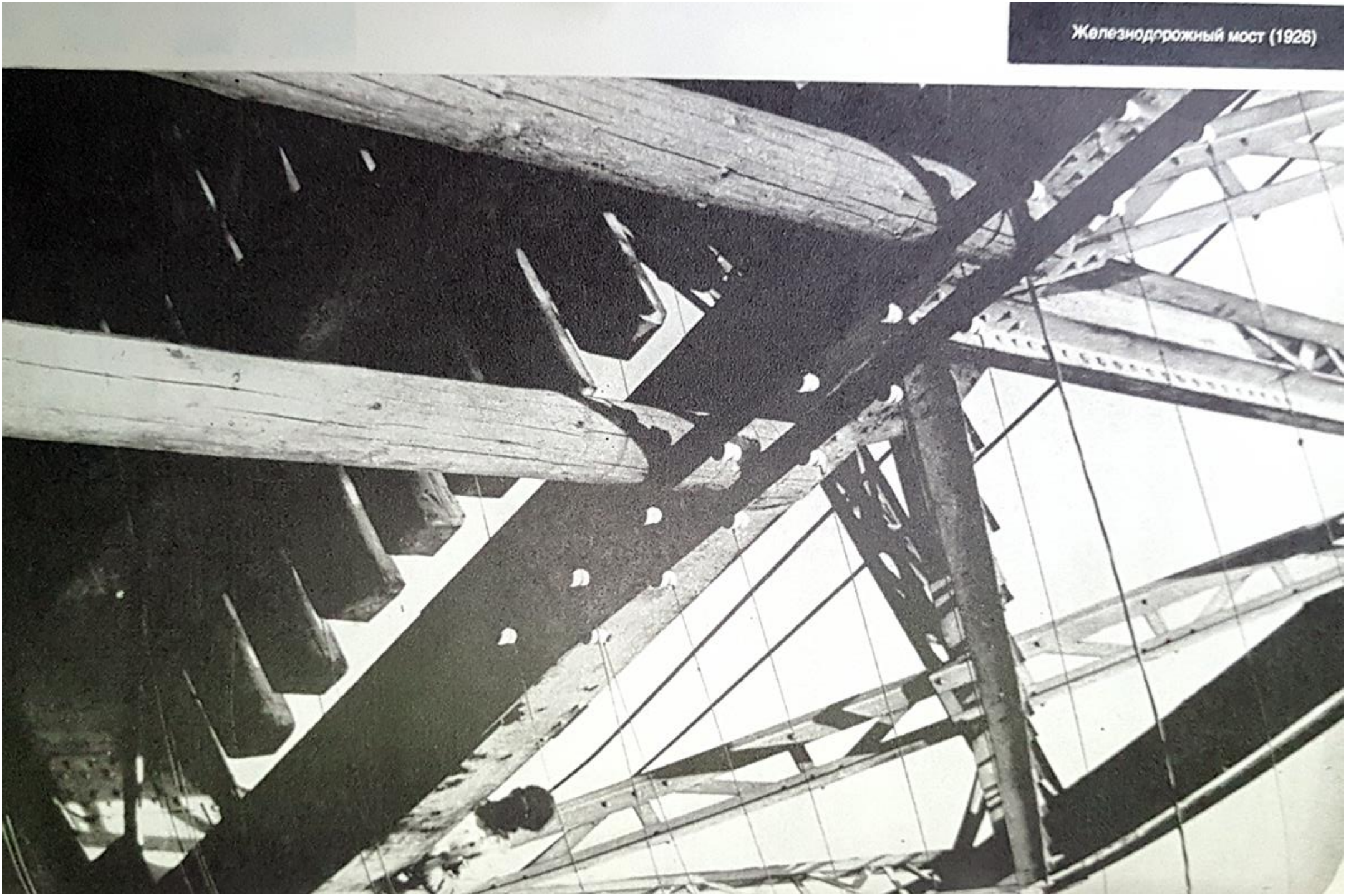
Сбор на демонстрацию (1928)
Лодки (1928)





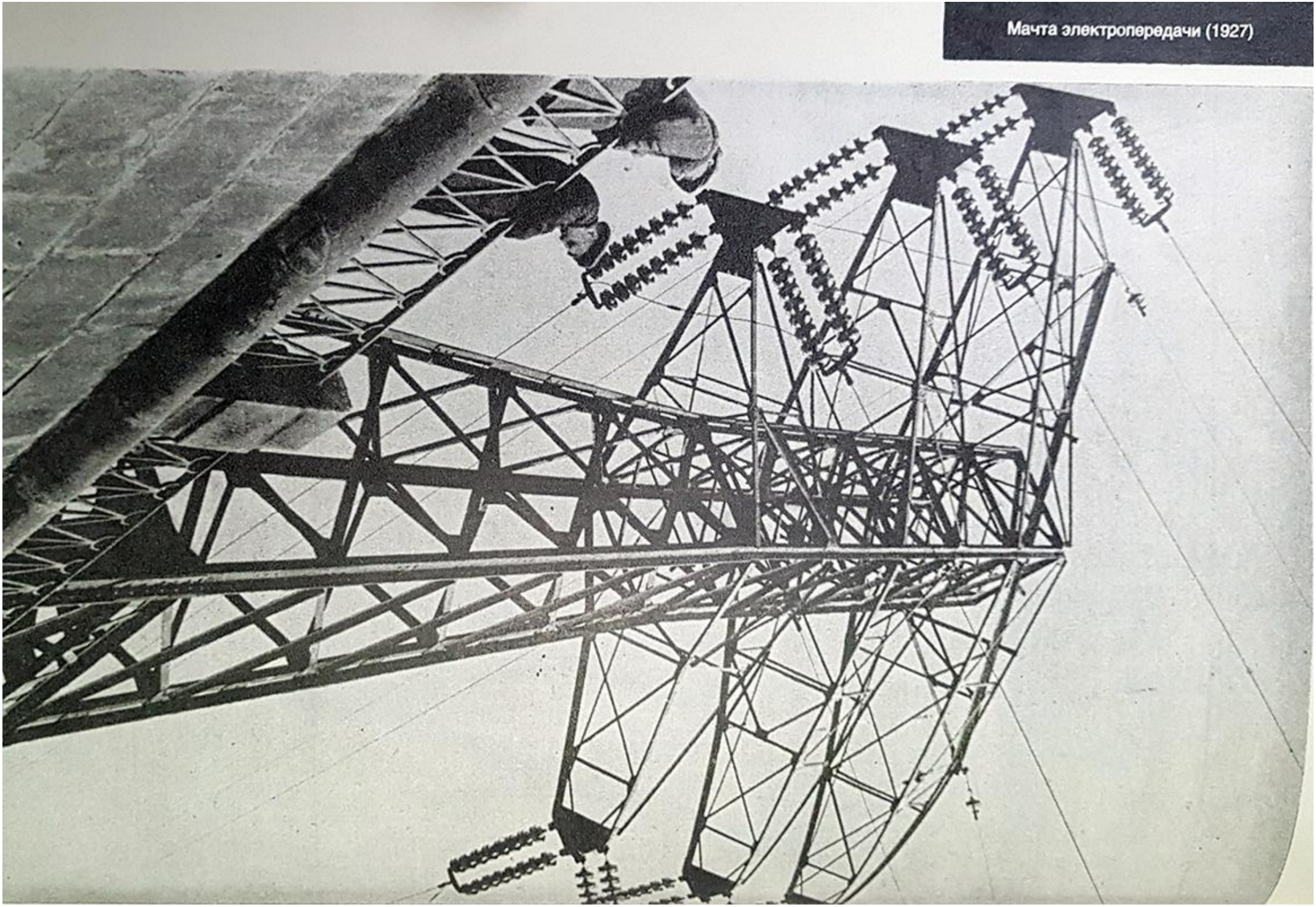


Брянский вокзал (1927)



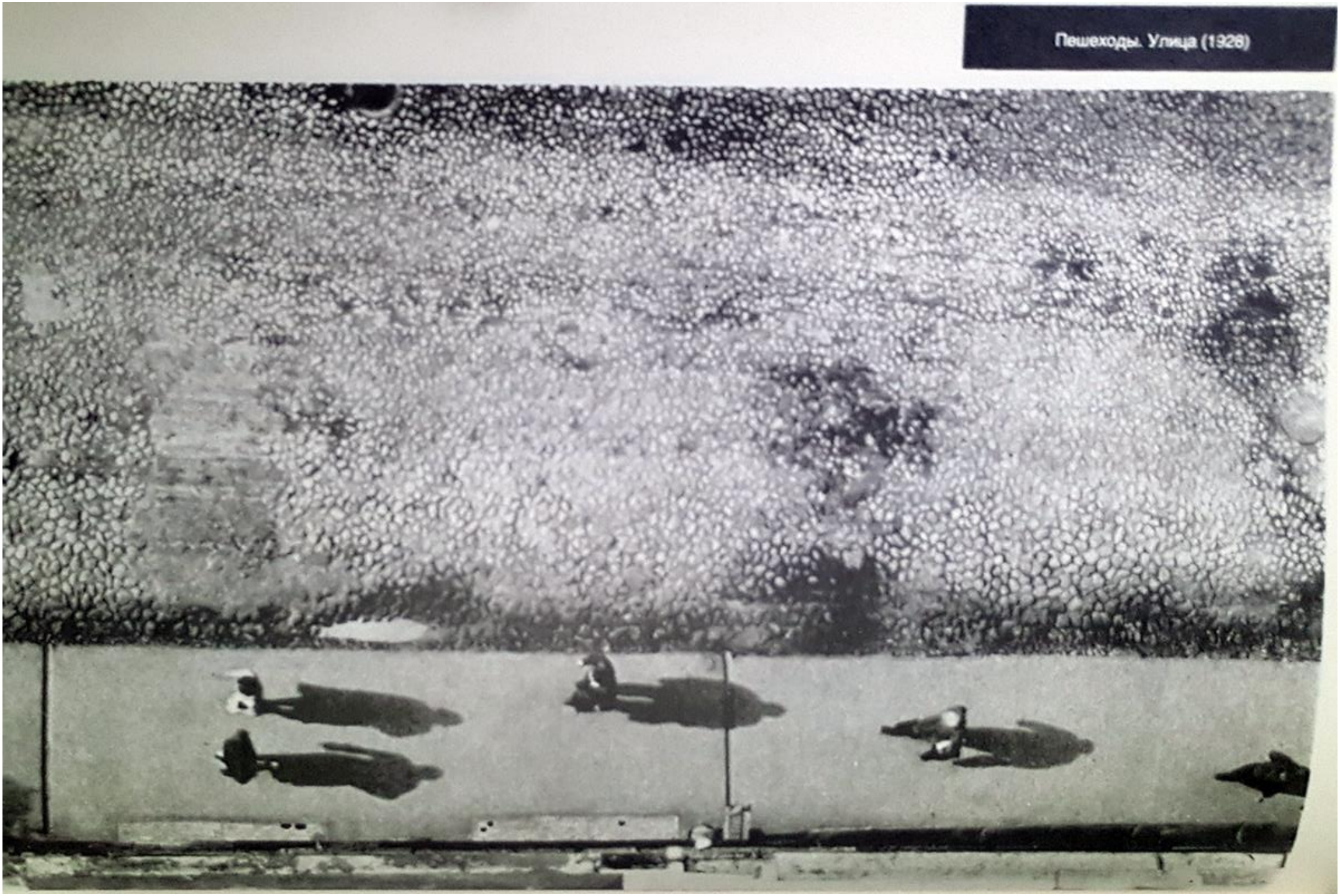
Железнодорожный мост (1926)

Мачта электропередачи (1927)



Мачта электропередачи (1927)

Воздушный шар (1928)

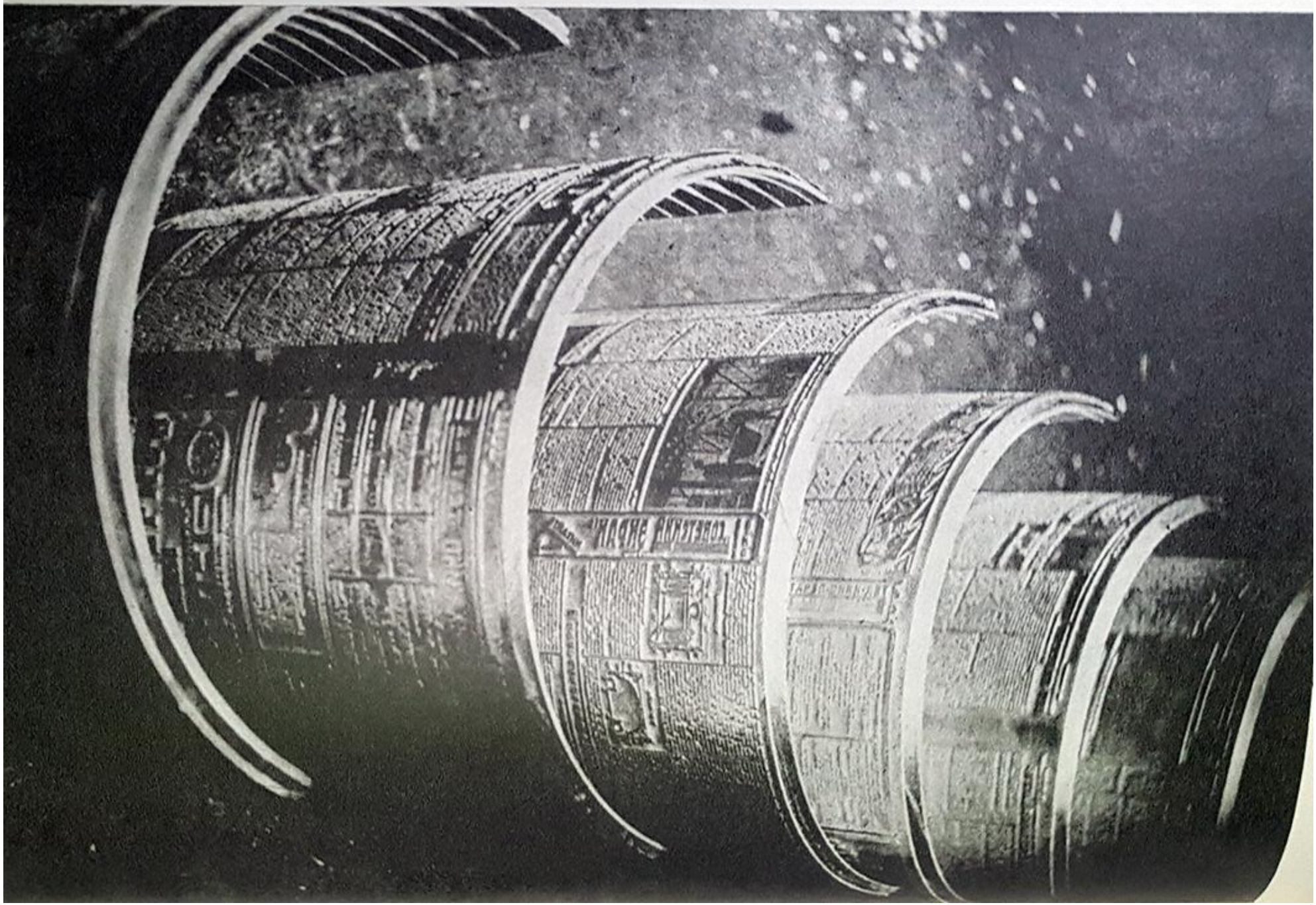


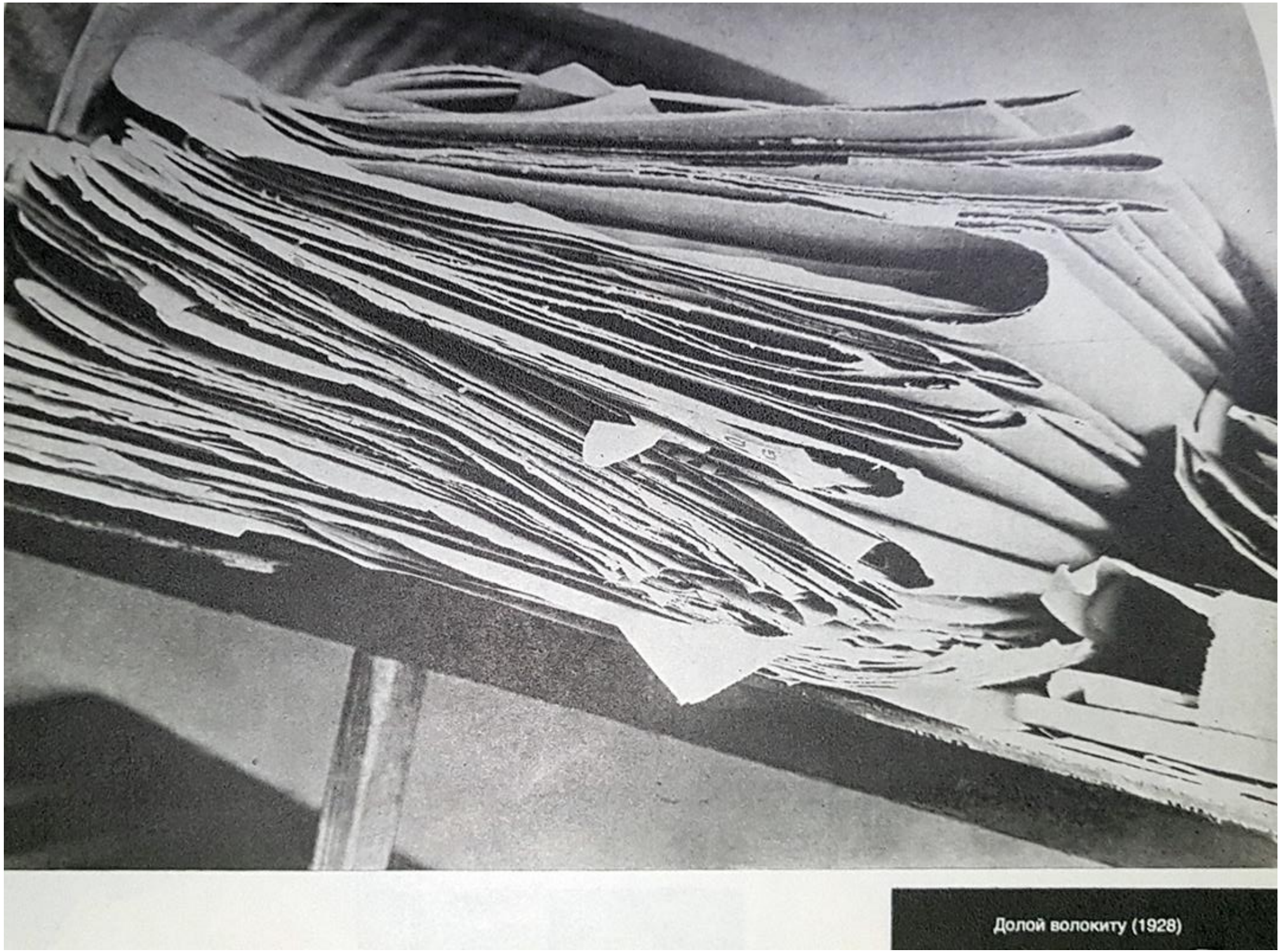
Пешеходы. Улица (1928)

У телефона (1928)

ОЧЕРК О ГАЗЕТЕ 1928 Г.

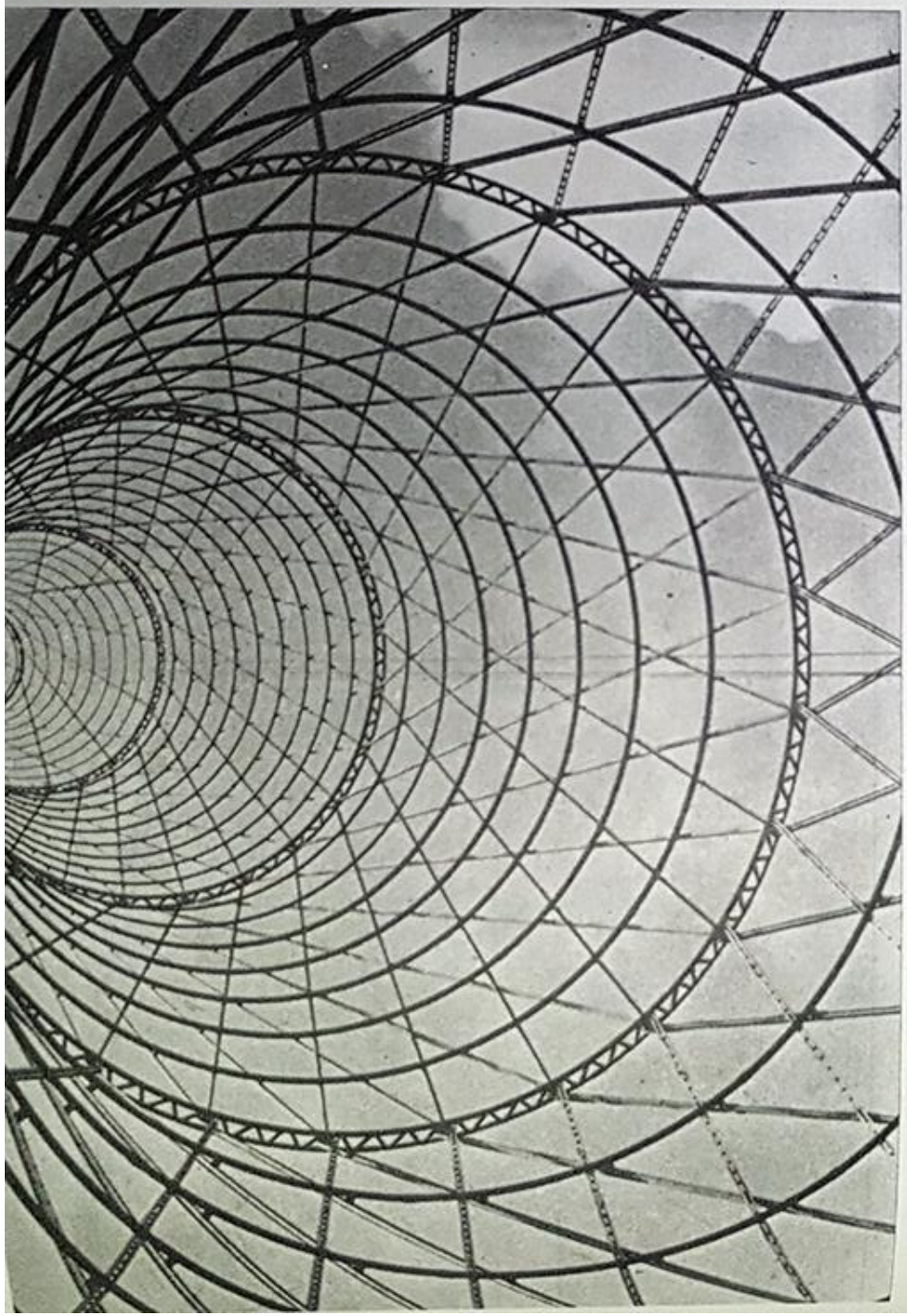
Стереотипы (1928)



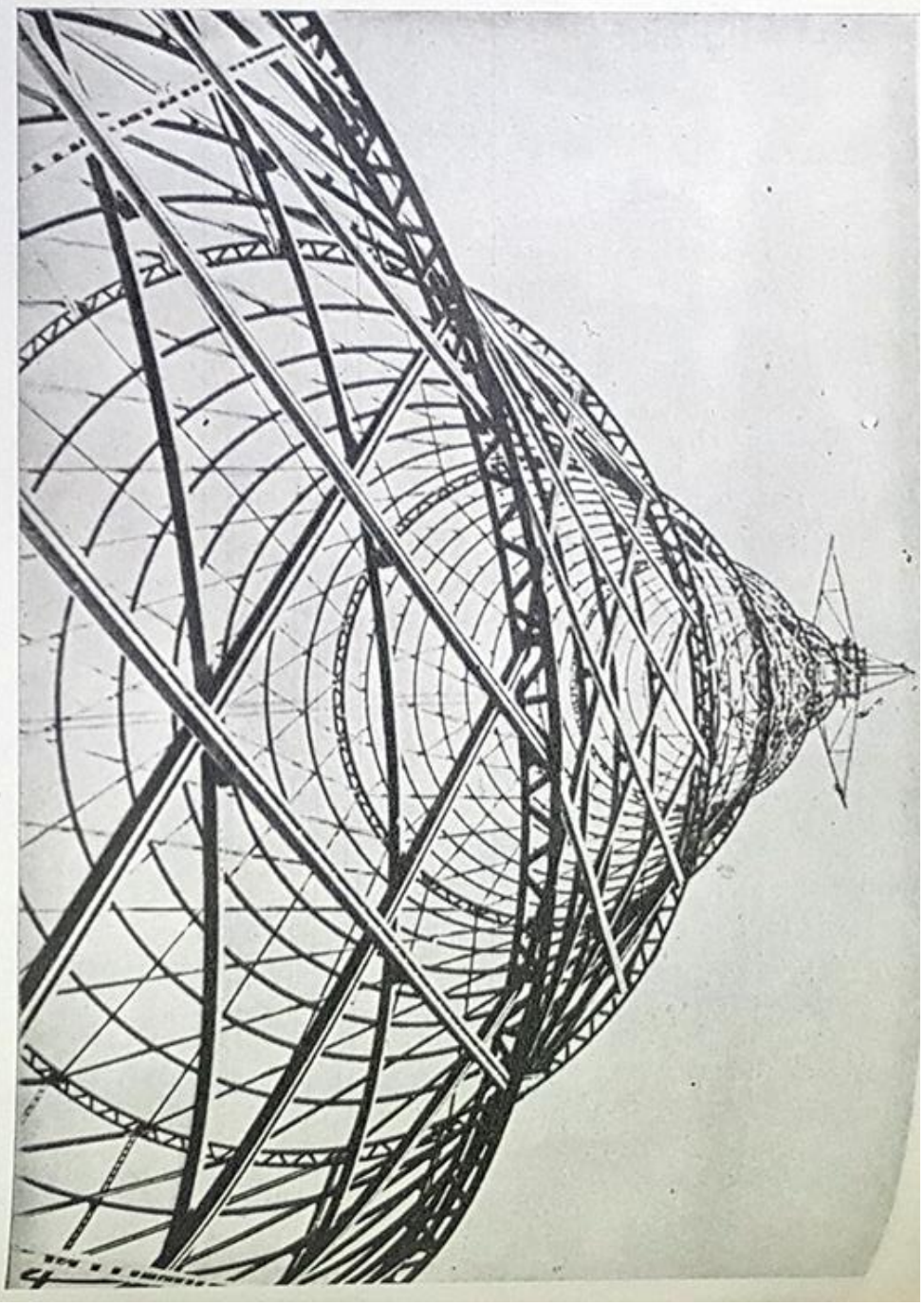


Долой волокиту (1928)

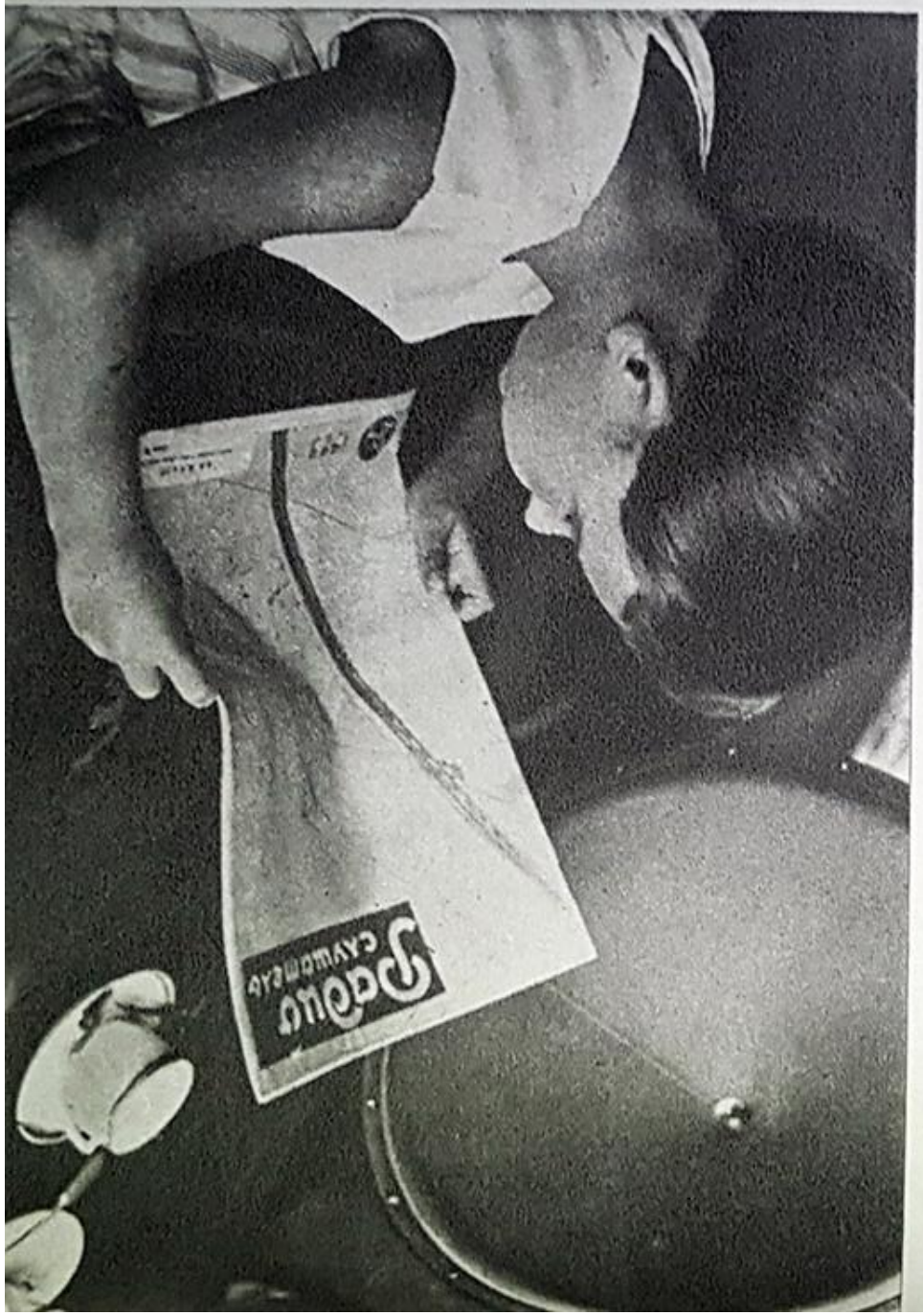
Караул (1929)



Шуховская башня (1929)



Радиослушатель (1929)



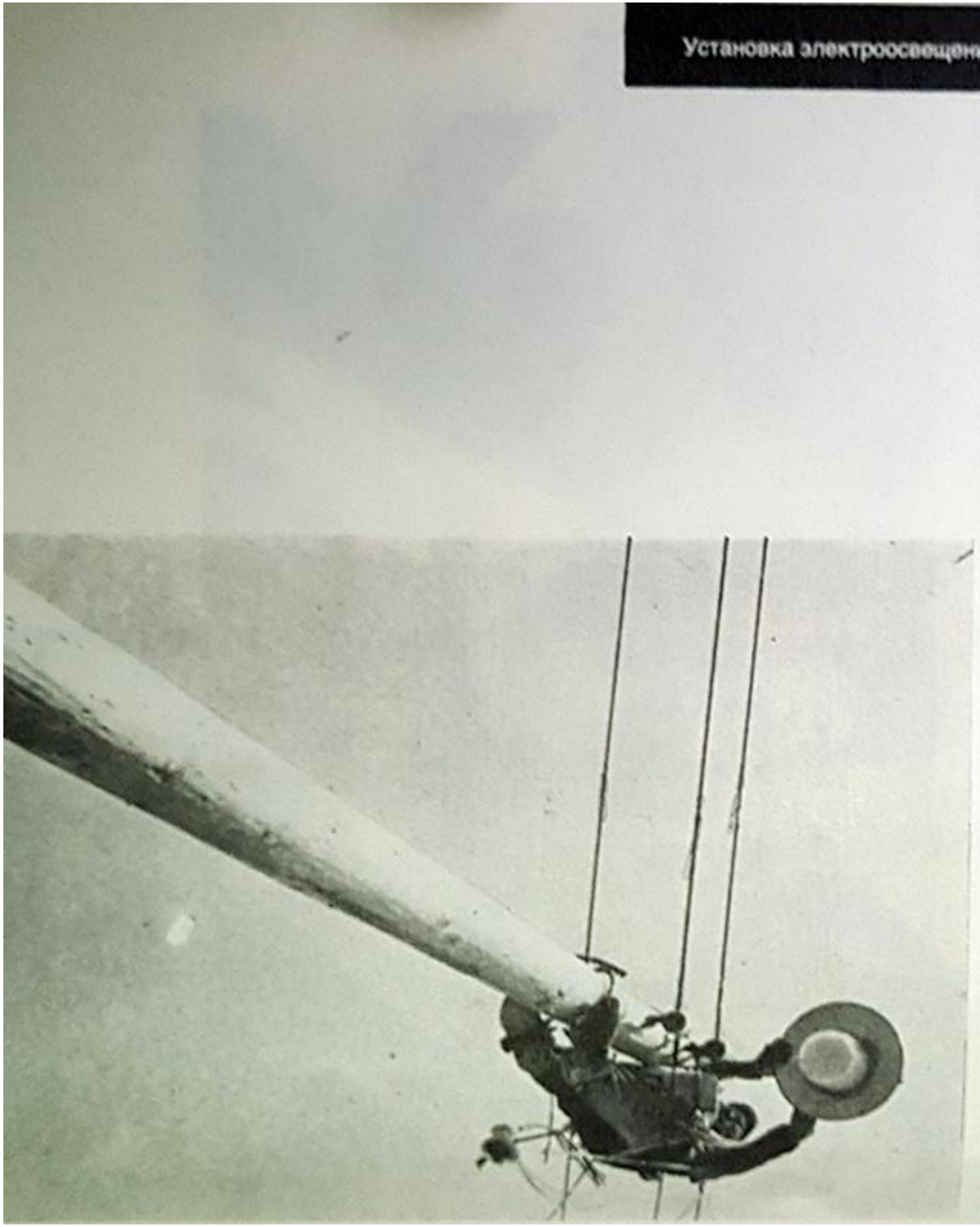
Старые лепные дома (1929)

Асфальтирование (1929)

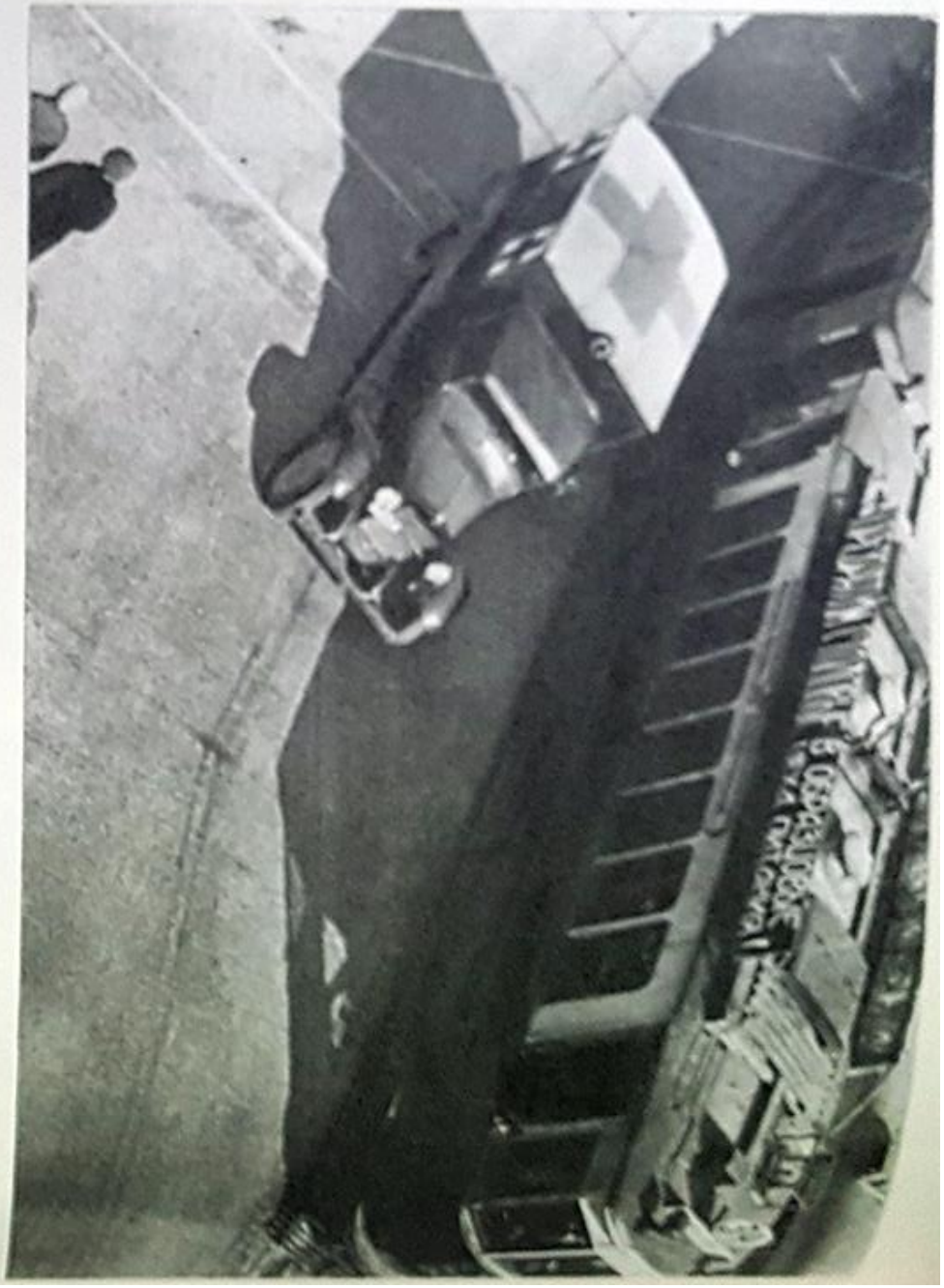
Дом Гинзбурга (1929)

Портрет шофера (1929)

Установка электроосвещения (1929)

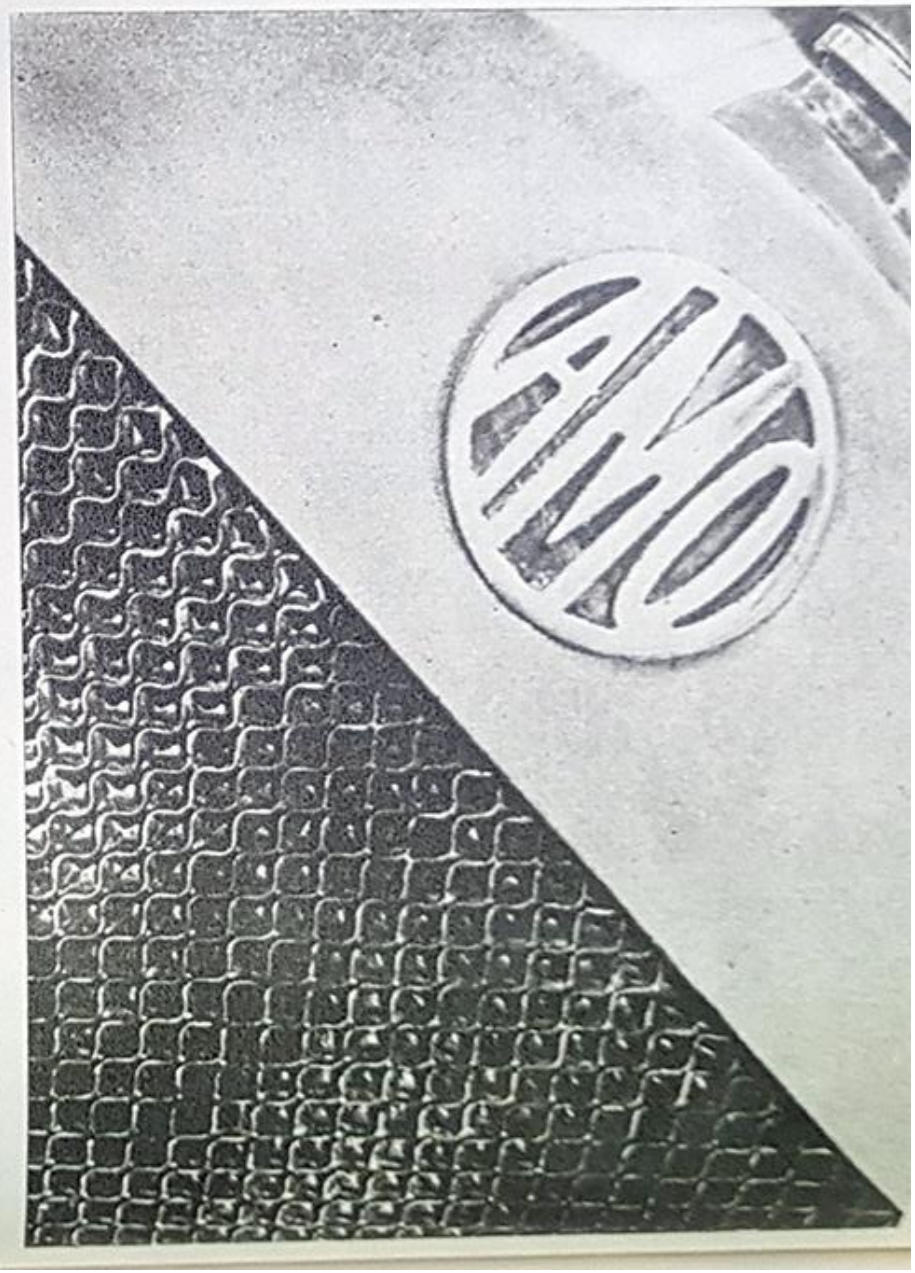


Скорая помощь (1929)

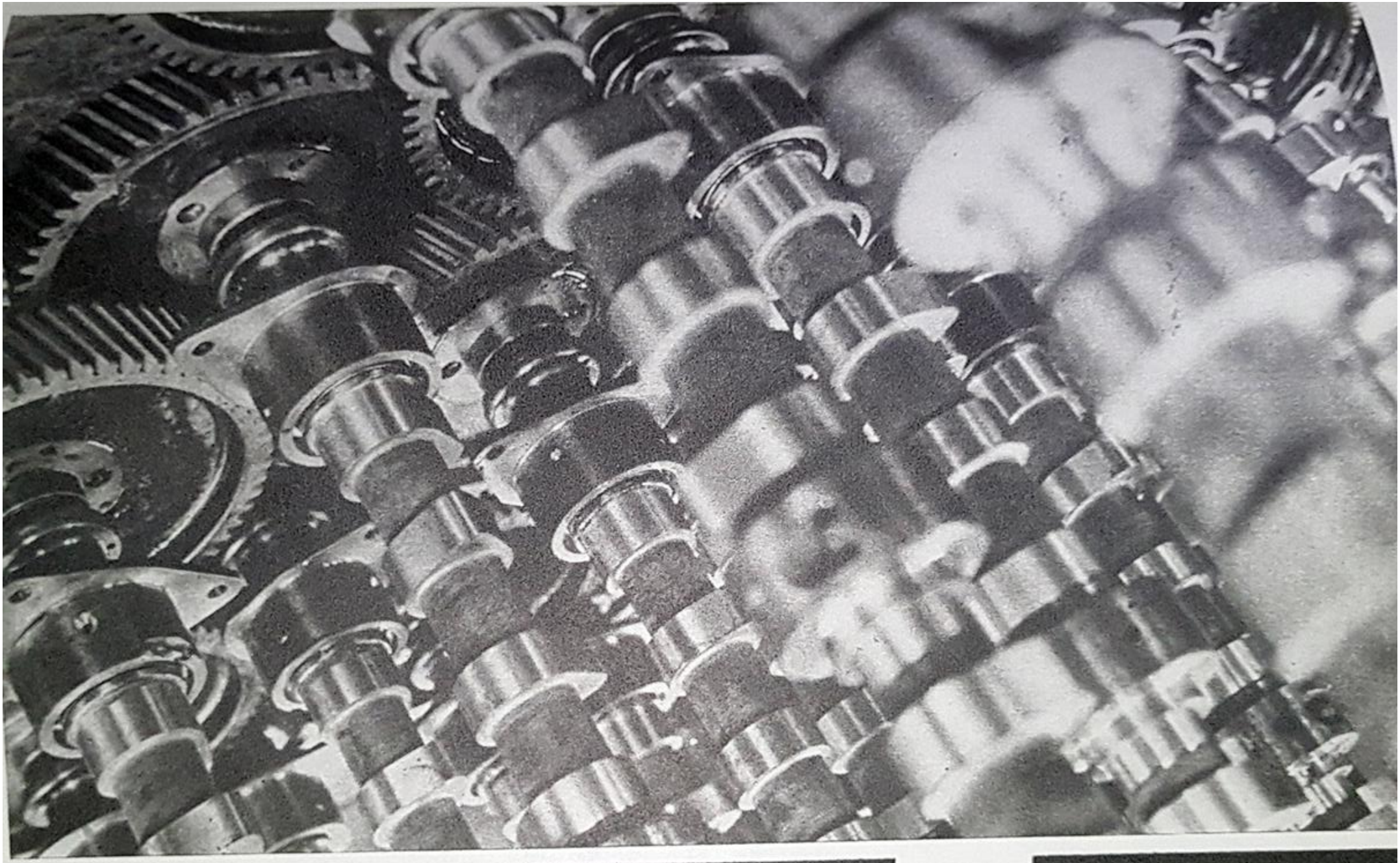


К. Мельников на крыше дома (1929)
Клуб имени Русакова (1929)

Лестница (1930)

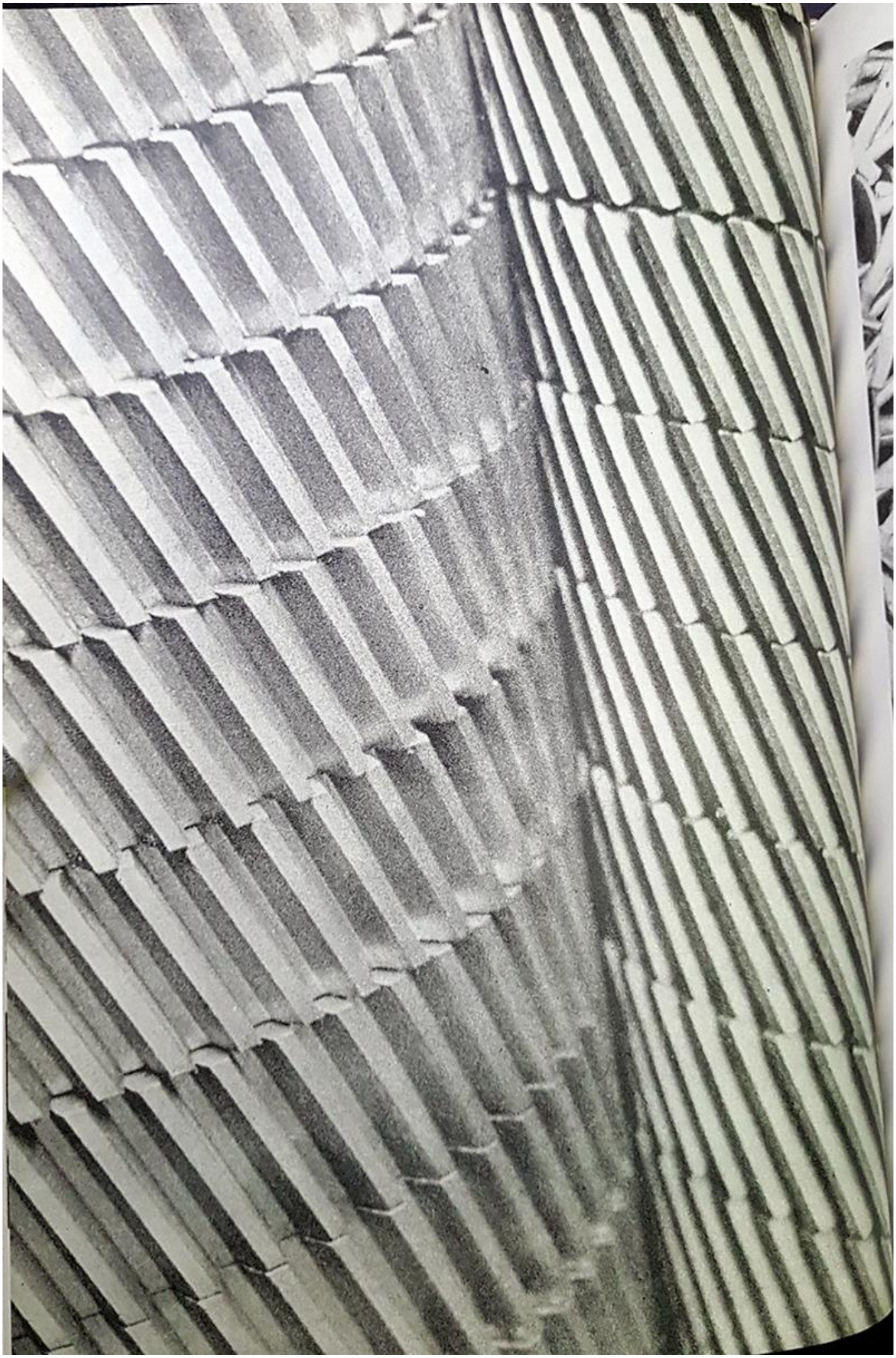


ОЧЕРК О ЗАВОДЕ АМО (1929)



Коленчатые валы (1929)

Радиатор (1929)

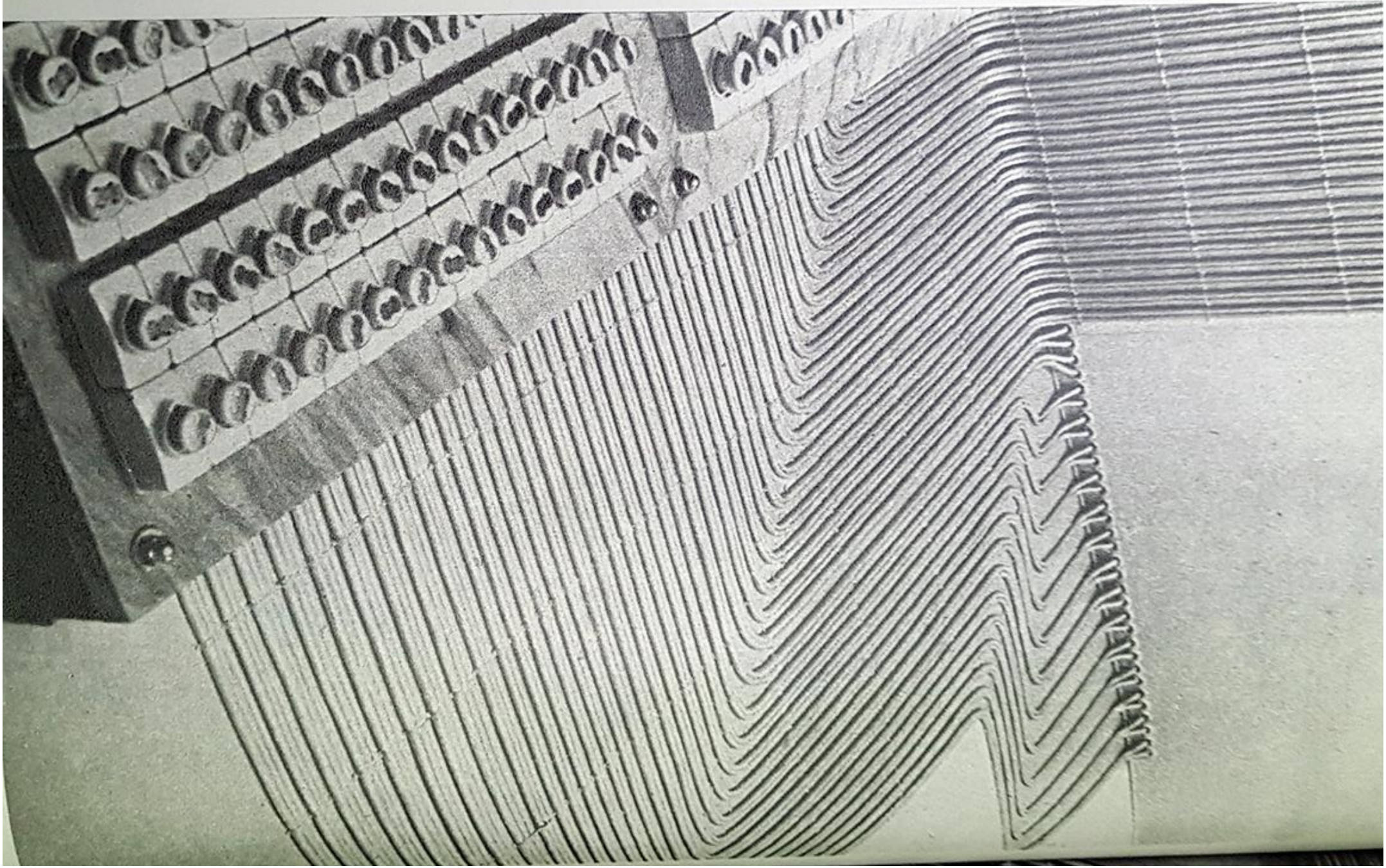


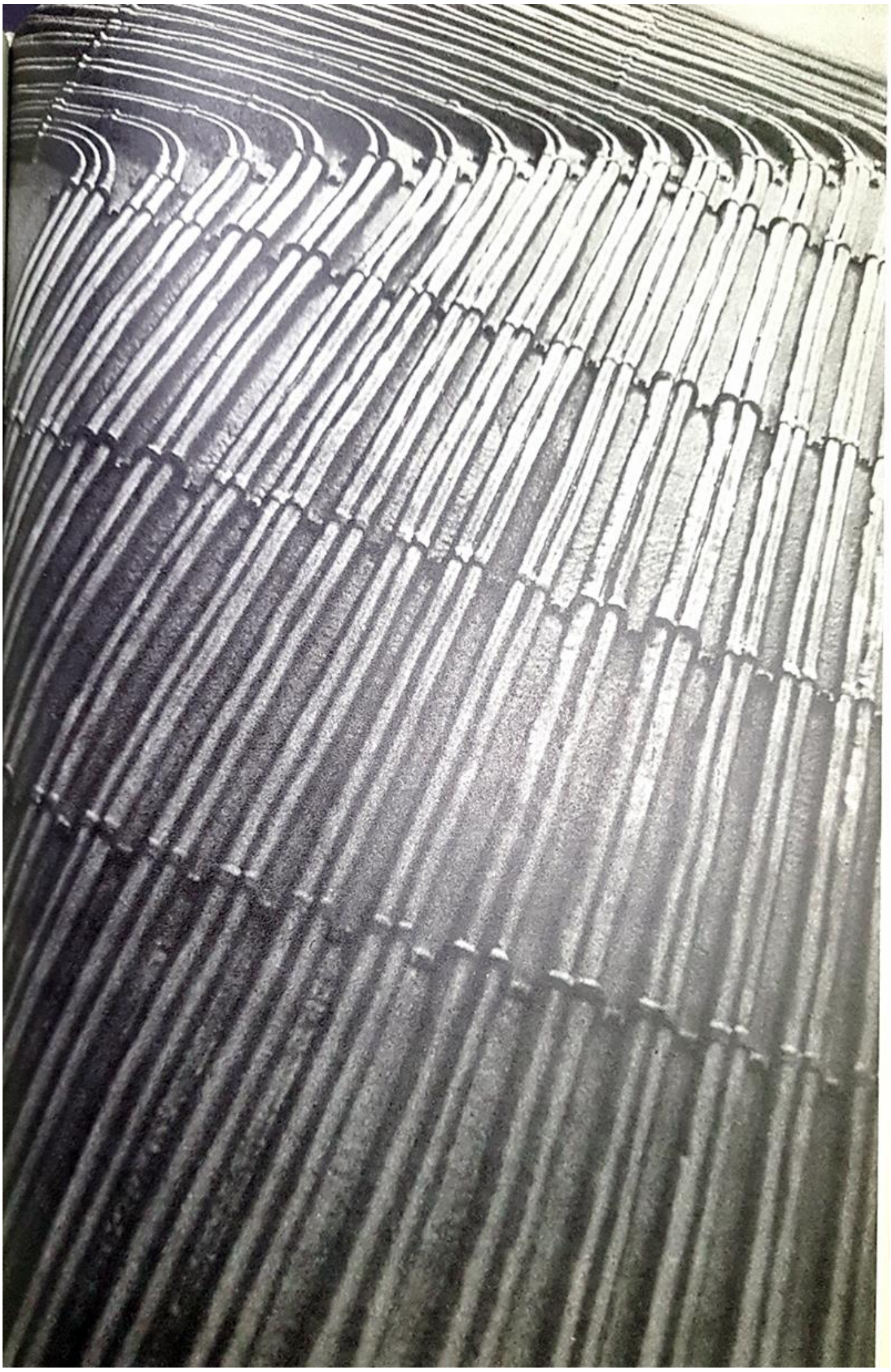
Шестерни (1929)

Детали (1929)

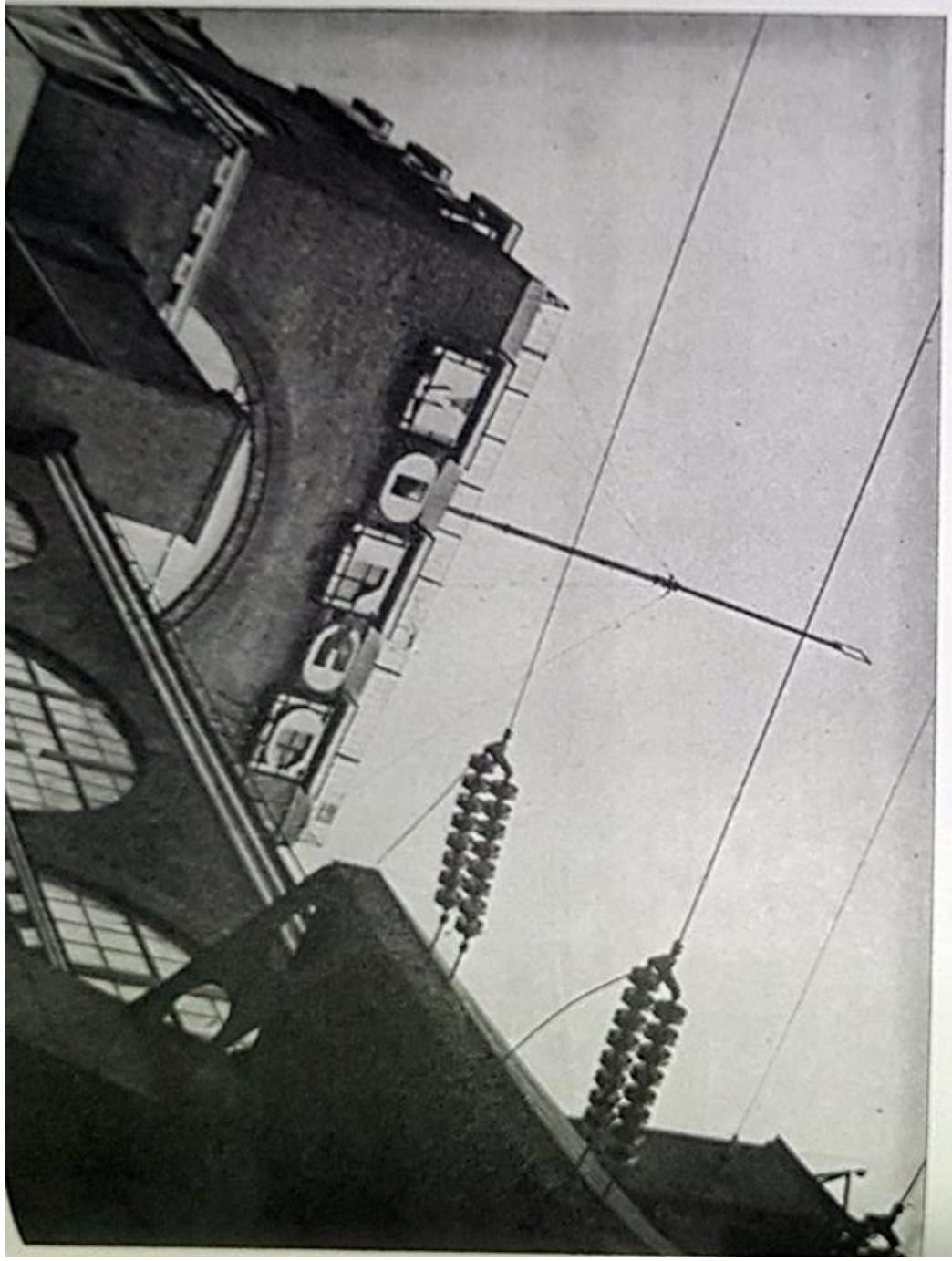
Волноводы (1929)

Радиоцентр (1929)

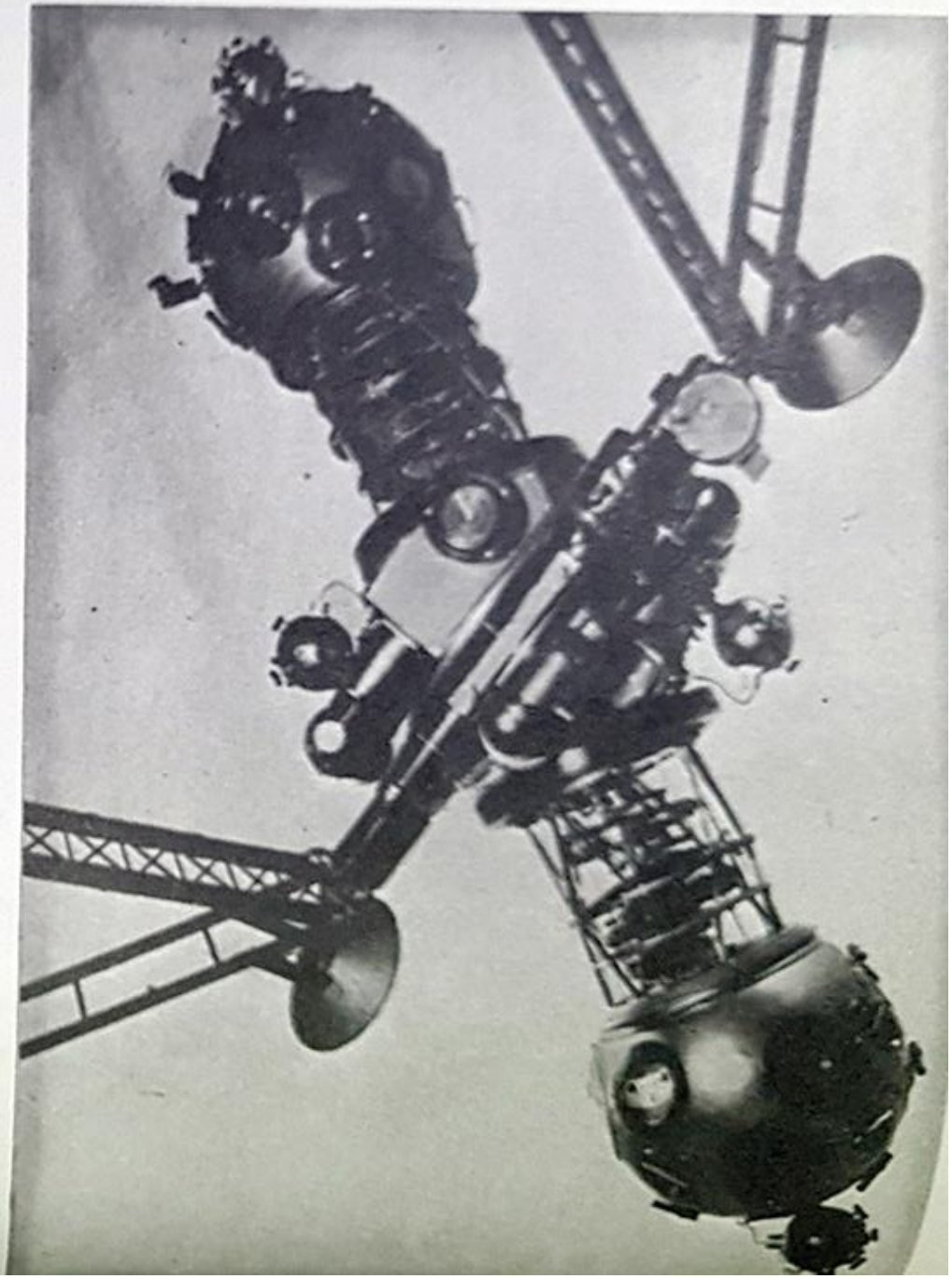




Могэс (1929)



Планетарий. Аппарат (1929)

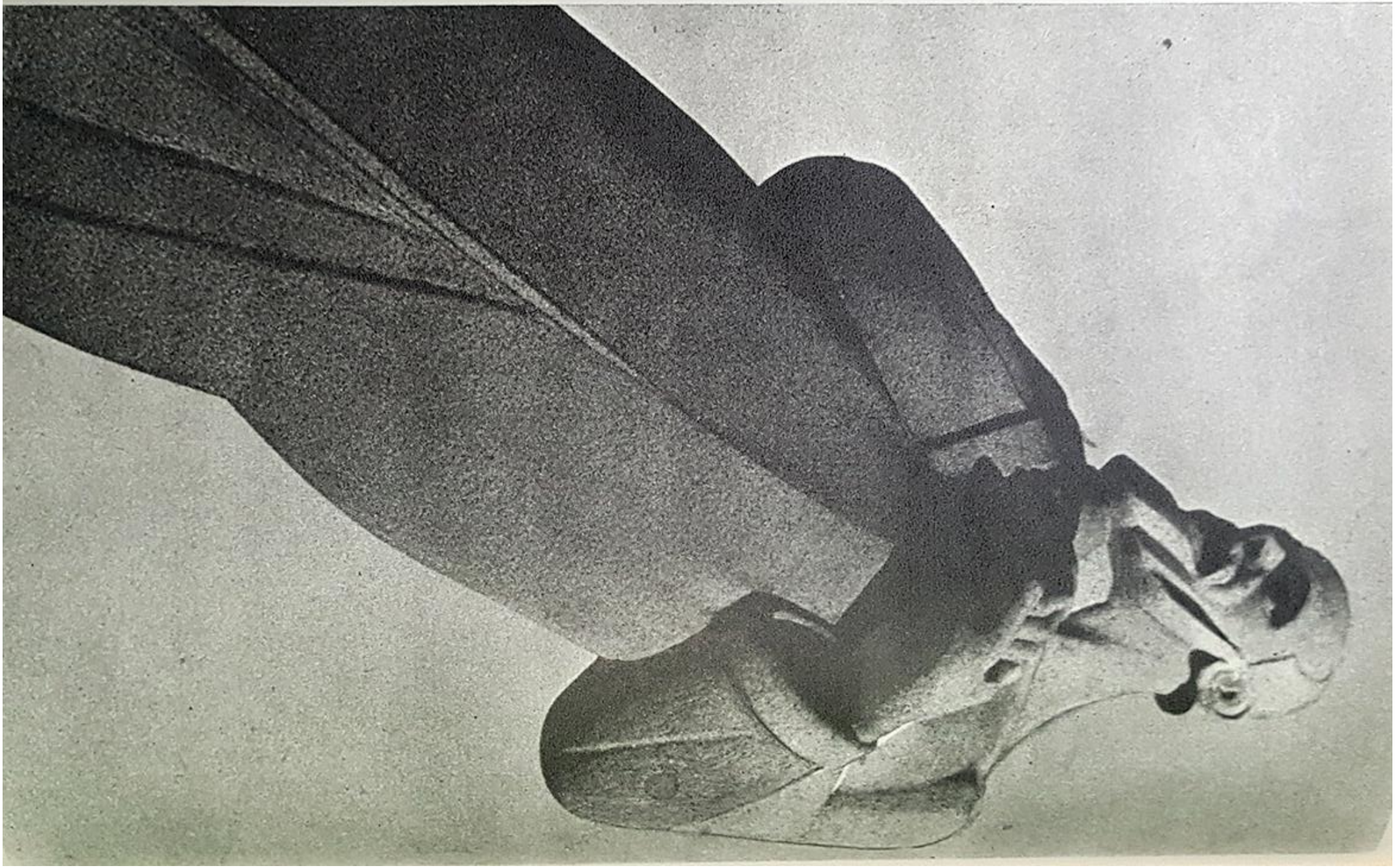


Столовая (1931)
Обед (1931)

Сквер у Большого театра. Зима (1932)
Площадь Пушкина (1932)

Памятник Пушкину (1932)

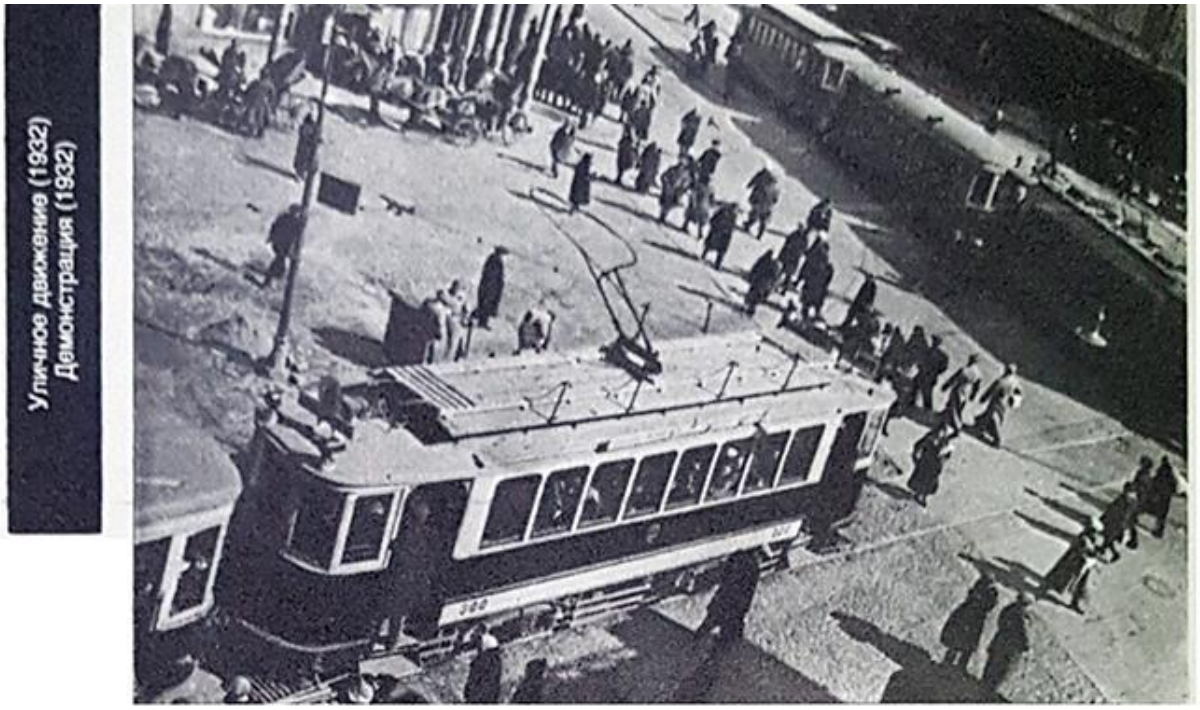
Памятник Достоевскому (1932)



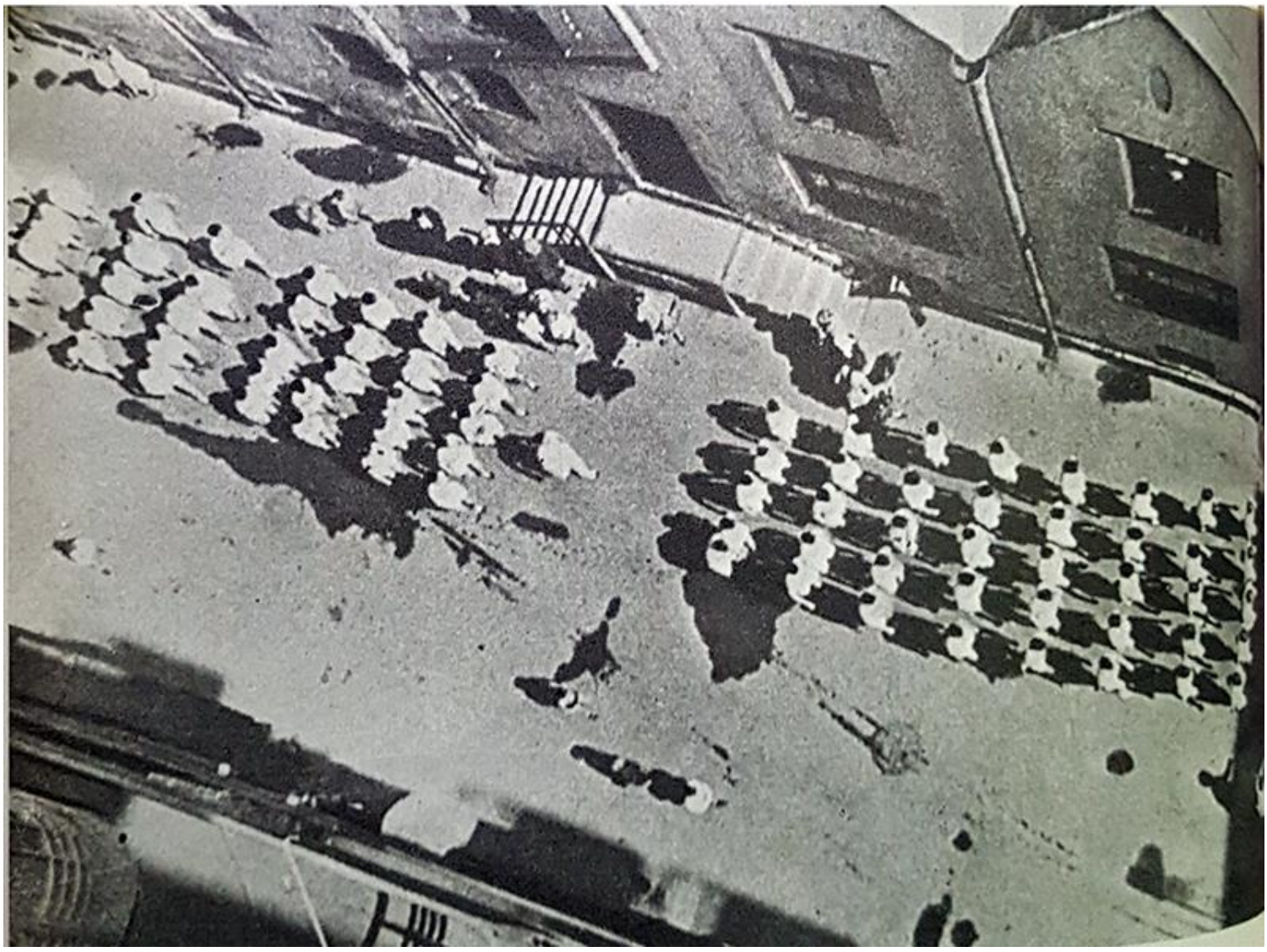
Иллюминация (1932)

Центральный телеграф (1932)

Советская площадь. Памятник Свободы (1932)



Уличное движение (1932)
Демонстрация (1932)



По мнению Махоли-Надя, сам принцип монохромного черно-белого цветового решения в фотографии должен был постепенно распространиться и на колористику предметно-пространственной среды в целом.

В такой трактовке фотография превращается в универсальный изобразительный инструмент

художника. В известной мере аналогично представление Родченко и его коллег-конструктивистов о фотографии. Они ратовали за массовое введение фотографических изображений в печать, использовали фотографию в архитектурной и дизайнерской проектной графике. Родченко и Степанова экспериментировали с новой техникой мультипликации — фотомультипликацией. Имеется в виду серия постановочных фотографий сцен, воспроизведенных с помощью картонных кукол, по мотивам детской книги С. Третьякова «Самозвери».

Фотомультипликацией названы и некоторые прикладные постановочные фотографии Родченко, скомпонованные из разномасштабных фотоотпечатков в 1924 году.

По мнению немецкого критика Франца Роха, фотография должна была стать массовой. Он писал, что в будущем неумение человека фотографировать будет приравниваться к неграмотности.

Благодаря друзьям и знакомству с Яном Чихольдом Родченко был в курсе всех последних изданий Баухауза как в области архитектуры, так и в области фотографии и полиграфии. В середине 20-х годов, когда Родченко уже накопил значительный багаж собственных авторских фотоснимков, когда он систематически начал заниматься экспериментальной фотографией, возникла идея об издании в серии книг Баухауза и монографии о Родченко. В это издание должны были войти фотомонтажи 1923 года, портреты матери, Маяковского, двойной портрет живописца А. Шевченко, натюрморты и фотоиллюстрации из серии «Самозвери», а также ракурсные снимки архитектуры.

Этот факт говорит о том, что снимки Родченко, во-первых, были известны, а во-вторых, представляли интерес для деятелей новой фотографии в странах Западной Европы как полноценные и оригинальные произведения. Как к единомышленникам относился и Родченко к Махоли-Надю, Ман Рею, Ренгер-Патчу, Умбо. В его архиве были оригинальные фотографии Умбо и Ман Рея. В журнале «Советское кино», где в 1926—1928 годах Родченко вел рубрику «Фото в кино», он помещал интересные по композиции снимки не только советских, но и зарубежных авторов, переснимая их из полученной им в 1925 году книги Л. Махоли-Надя «Живопись, фотография, фильм». Ряд снимков Умбо Родченко поместил в журнале «Новый ЛЕФ» в 1928 году.

Родченко не знал иностранных языков. Хотя в его библиотеке и были словари: русско-английский и англо-русский, немецко-русский и французско-русский еще дореволюционного издания. Словари нужны были для того, чтобы разбираться в подписях к иллюстрациям в иностранных журналах и книгах по искусству. Часть журналов и книг привозил из поездок Маяковский. Он распределял литературу: Лавинскому —- архитектуру, Родченко —- фотографию и полиграфию и т. д. Кроме того, как вспоминала Степанова, в конце 20-х годов в Москве в киосках продавалось много немецких журналов: «Die Koralle», «Kolnische Illustrierte Zeitung», «A-I-Z» и другие.

Купленные журналы просматривали, иллюстрации репродуцировали и сортировали по рубрикам: «Звери», «Мода», «Политика» и т. д. Потом их можно было встретить в фотомонтажах Родченко и Степановой.

Особенно интересовали Родченко в это время материалы по полиграфу и новой фотографии. Поэтому он был рад наконец получить адрес немецкого критика и типографа Яна Чихольда, с которым он надеялся общаться напрямую. Письма переводила на немецкий язык и с немецкого на русский Ольга Третьяков. В архиве сохранился черновик одного письма 1931 года:

«Уважаемый товарищ Иван Чихольд. После бесконечных разговоров, наконец, я добился Вашего адреса от тов. Лапина.

Я очень рад обмениваться с Вами полиграфическими и фотографическими работами.

Получили ли Вы мои фотографии через т. Ильина?

Я занят сейчас фотографией и декоративной работой в театре. Жена моя Варвара Степанова, верстает четыре журнала: «За рубежом», «Смена», «Современная архитектура», «Книга и революция».

Очень бы хотел получить те фотоальбомы, что Вы прислали в ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. — А Л), где я их видел. Связь с Вами я предлагаю установить так: печатные вещи посылаю прямо к Вам, а оригиналы фото через ВОКС.

Мне бы хотелось получить книгу Ганса Рихтера «Фильм» и «Железо и сталь» Ренгер-Патча. Альбом фото получили, кроме того, «фототеку» № 1 Махоли-Надя и «Grafische Berufsschule», за что очень благодарны.

Пишите, за какой год и каких номеров у Вас нет «ЛЕФа». Посылаю «ЛЕФ» за 1927 год, за 1923 и 1924 нет, за 1928 год, если найду, вышлю.

Присылайте прямо на мой адрес.

А Родченко» (Родченко А. Черновик письма Я. Чихольду (1929). —- Архив А. Родченко и В. Степановой.).

В одном из трех черновых вариантов этого письма был еще вопрос о том, получил ли Чихольд фотографии Родченко, посланные через Ильина и через ВОКС. «Почему никогда не печатают моих фото в сборниках?» — спрашивал Родченко. В ответном письме Чихольд объяснял, что работы пропущены не намеренно, что есть ссылки на фотографии Родченко в каталогах и планируется отдельное издание фотографий Родченко.

«Дорогой товарищ Родченко!

Я был чрезвычайно обрадован, что Вы мне написали. Я всегда пытался установить с Вами связь, но до сих пор мне это не удавалось. Я знаю Ваше имя уже давно по выставкам и т. д. Кроме того, у меня есть некоторые номера «ЛЕФа» и книга «Про это» Маяковского с Вашими фотомонтажами, о которой можно сказать, что это первая книга, иллюстрированная фотомонтажами. Я уже писал об этой книге, через год после ее выхода, в «Литературном мире». Эту статью я вложил в мою первую посылку. Я очень рад, что мы теперь установили прямую связь. В альбоме «Foto-auge» («Фото-глаз») Ваши работы пропущены не намеренно. Я посылаю Вам каталог выставки. В нем содержится описание одной Вашей работы.

Далее, я благодарю Вас за фотографии, которые Вы послали мне через Ильина. Я Вас извещу, если что-то повредится. Если Вы сможете послать мне большую коллекцию Ваших фото в

хорошей упаковке, то я попытаюсь вместе с доктором Ф. Рохом одну из книжек нашей «фототеки» посвятить Вам. Каждый выпуск содержит 60 фотографий. Ближайшая книжка называется «Фотомонтаж» и будет скомпонована мной. В ней тоже будут Ваши работы. Можете ли Вы послать мне несколько Ваших прекрасных плакатов с фотомонтажами? Я был бы Вам очень благодарен.

Я не знаю, известно ли Вам вообще о нашей фототеке, которую я делаю вместе с доктором Ф. Рохом? Напишите мне об этом, пожалуйста. Вложил ли я в свое первое письмо один проспект или нет? Если Вы не получите обе первые книги, я постараюсь Вам его послать.

От книг Реннера «Механизированная графика» и Ренгер-Патча «Железо и сталь» Вы можете без сожаления отказаться. Книга Ханса Рихтера «Фильм» — хорошая. Моя книга «Новая типография» должна быть переведена М. Ильиным на русский

Желаю Вам счастья, и передайте также сердечный привет В. Степановой.
Преданный Вам Ян Чихольд»*.

В письме к Чихольду Родченко упоминает Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (сокращенно — ВОКС), основанное в 1925 году. ВОКС устраивала выставки живописи и графики, приглашал артистов, художников, писателей из разных стран. После выставки «Советская фотография за 10 лет» в 1928 году была создана фотосессия ВОКС.

В положении о фотосекции говорилось, что в ее задачи входит:

«Объединение различных направлений и течений всех видов фотографии в СССР с целью представительства советской фотографии за границей и развития культурной связи между фотообщественностью и фоторабoтниками СССР и заграницы».

И действительно, в состав фотосекции вошли представители разных направлений: репортажной и классической студийной фотографии, журналы и фотографические объединения, общества и научные организации.

«Состав фотосекции:

В состав фотосекции входят представители следующих организаций: заведующий фотокабинетом ГАХН, председатель секции художественной фотографии Р.Ф.О., Центральное бюро фотокиносекции Рабис, фотосекция Мосгубрабис, фотосекция ЦЕКУБУ, Всероссийское общество фотографов, Ассоциация фоторепортажа «Советское фото», журнал «Фотограф», МГСПС, ОДСК, «ЛЕФ» и персонально: А. Д. Гринберг, М. П. Миловидов, П. В. Клепиков, Н. П. Бохонов, А П. Штеренберг, Н. П. Андреев, 3. 3. Виноградов, А. М. Родченко, Гроховский, Чемко».

Из этого длинного списка имен и организаций реально работало лишь Бюро секции, где просматривали и выбирали работы для отправки на те или иные фотосалоны. Известно, что фотовыставками занимались Болтянский, Штеренберг, Гринберг. Родченко тоже входил в отборочную комиссию, участвовал в заседаниях фотосекции.

Газета «Вечерняя Москва» писала 1 ноября 1928 года о первых фотовыставках за рубежом, устроенных ВОКСом.

«Всесоюзное общество культурной связи с заграницей организовало выступление советских фотографов на 10 заграничных выставках, устроенных в течение последних месяцев в странах

Западной Европы и Америки. Эти выступления оказались подлинным триумфом наших художников-фотографов, восторженные отзывы о работах которых появились во французских, английских и других газетах и журналах.

Успехом пользовались работы Улитина, Штеренберга, Иванова-Аллилуева. Их фотографии принадлежали скорее к художественной, пикториальной фотографии, чем к фоторепортажу, и привлекали техникой печати, романтическим, сюжетами, мягкостью и лиричностью».

Тем не менее в заметке «Триумф советской фотографии» упоминалось и имя Родченко:

«На парижской выставке, в которой принимали участие А. П. Штеренбергд, А. М. Родченко, П. В. Клепиков, С. Л. Брансбург и др., экспонатам ВОКСа было отведено почетное место у самого входа.

Ввиду большого интереса, вызванного советскими фотографиями за границей, ВОКС организует сейчас советские фотоотделы на выставках в Вене, Антверпене и Лос-Анджелесе».

В тот год Родченко подготовил по шесть снимков на шесть фотосалонов в Канаду, Францию, Испанию, Италию, Венгрию, Швецию. В состав работ входили, как правило, два-три снимка 1925—1926 годов города и зданий в ракурсах, фотоиллюстрации к детской книге С. Третьякова «Самозвери», портрет матери, портрет С. Третьякова, портрет Маяковского. Бумаги большого формата в те годы, у Родченко не было, и он печатал снимки 24 х30 см или максимум 30х40 см.

18 августа 1928 года Степанова записала в дневнике:

«Родченко сдал через ВОКС свои фото на 6 выставок. Там такие разговоры: все пейзажи чтоб были, и на матовой бумаге, и жалко, что у Вас глянцевые... Да вот на Японскую выставку прислали из Америки 100 штук, а там приняли только 2.

Ну, думает Родченко, раз американских только две, то моих — ни одной; у меня и не пейзажи, и не матовые.

Оля (Третьякова. — А Л.) — на днях была в ВОКСе, ей сказали, что на все выставки все работы приняты через все инстанции. Родченко был очень удивлен».

Родченко отправлял свои фотографии за рубеж в течение более 10 лет. Одно из последних предложений об участии в выставках пришло к Родченко в феврале 1941 года. Его приглашали принять участие в фотосалонах в течении 1 полугодия 1941 года. Ежегодно Родченко отправлял свои фотографии на пять-шесть фотографических выставок. Например, в 1929 году Родченко готовился к выставкам в Цюрихе и Антверпене, Нью-Йорке, Чикаго и Токио.

В письме Родченко от 14 февраля 1929 года говорилось:

«ВОКС извещает Вас об открывающемся в мае месяце Первом интернациональном салоне в Чикаго, в котором приглашает Вас принять участие и доставить работы не позднее 25 февраля.

Кроме перечисленных салонов, было бы желательным Ваше участие таки в Пятом Международном фотографическом салоне в Копенгагене и Пятом интернациональном салоне в г. Сиэтл (штат Вашингтон)»,

Иногда фотографии возвращались обратно после выставок, и Родченко тут же отправлял их на следующую выставку.

В архиве художника сохранилось несколько отпечатков, наклеенных 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». Другой снимок — «Скачки» 1935 года побывал в Чехословакии на фотовыставке 1937 года.

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. Своим постоянным участием в выставках Родченко как бы задавал определенный тон в подборке коллекции, каждый автор обычно отправлял от 6 до 10 фото.

Жюри, видя успех и внимание к Родченко (а часто приглашения участвовать на фотосалонах были именными) со стороны устроителей выставок, доверяло ему и в выборе работ других авторов. К работам же самого Родченко в ВОКСе тоже Привыкли и не видели в них ничего «вредного» или «пугающего».

Если и была какая-то надежда у Родченко на то, что его снимки кому-то нужны в трудные и жестокие 30-е годы, то эта надежда была связана с молодыми фоторепортерами и с выставками ВОКСа.

Фотография и дизайн

Интересно заниматься экспериментальной фотографией... Но сколько в фото эстетики, — прямо сказать, 90%. Вот почему одновременно занимаюсь радио — для дисциплины. В радио искусства не больше 10%.

Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном...

А. Родченко.

«Записная книжка ЛЕФа»

В 1927 году на столе в мастерской Родченко было четыре самодеятельных радиоприемника (большой, на четыре лампы, два детекторных, коротковолновый), а также усилитель. Он строил эти приемники по книгам и описаниям массовой радиобиблиотеки.

«Радиопередачи слушаем постоянно. От 12 до 2-х ночи — часто заграничные станции», — записала в дневнике Степанова осенью того же 1927 года.

Радио казалось в те годы вершиной технических достижений, так же как авиация. Это была излюбленная тема многих фотографов. Г. Зельма снимал дехкан, слушающих радио в Узбекистане, у фотографа Е. Лангмана есть снимок «Гимнастика по радио». Родченко тоже снял несколько сюжетов, так или иначе связанных с радио. Во-первых, это рупор радиотрансляторов на улицах, в Парке культуры, Во-вторых, уходящие ввысь грандиозные антенны радиопередатчиков.

В-третьих. целая серия фотографий посвящена фоторассказу о московском радио-центре. В этом фотоочерке почти не видно людей. Сняты одни только вещи: часы, лампы, провода, волноводы, аппаратура, затянутая складчатой тканью радиостудия, бесконечные коридоры. Есть еще серия снимков, изображающая дочь Родченко, Варвару, у радиоприемника с журналом «Радиослушатель» и наушниками.

Вся эта техническая, дизайнерская, предметная натура всегда бывала с любовью отснята Родченко. Из ранних сюжетов 1926 года на ту же тему можно привести снятые специально: электрическую лампу, машинку для точки карандашей, стальные стружки. Быть может, Родченко снимал вещи как материал для фотомонтажей. Также вполне возможно, что эти фотографии сделаны были с педагогической целью. Дело в том, что в это время Родченко преподает во Вхутемасе, ведет проектирование на металлообрабатывающем факультете. Он хочет, чтобы его студенты имели представление об устройстве и назначении как можно большего числа вещей. Родченко даже советовал им завести фотоаппарат и снимать для памяти и своего собственного архива понравившиеся решения конструкции, цвета, формы. Он призывал студентов привыкать фиксировать для будущего и свои курсовые проекты и макеты.

К 1923 - 1924 годам принадлежат первые учебные программы Родченко по проектированию. Наряду с разработкой обычных изделий для домашней обстановки — мебели, посуды и т. д. — Родченко включил в перечень предметов и принадлежности для фотографии. Одной из самых сложных тем был фотофонарь. Предлагалось разработать конструкцию, которую можно использовать и как обычную рабочую лампу и как фонарь с красным или зеленым фильтром для фотолаборатории. В 1926—1927 годах, когда Родченко начал давать студентам больше заданий проектировать не отдельные вещи, а оборудование, в его программах появились и такие темы, как, например, «Оборудование фотомагазина и «Оборудование фотомузея».

Грань фотографии и дизайна весьма существенна для понимания творчества Родченко. Для него как бы нет разницы между дизайном и фотографией. И то и другое представляет проектную деятельность. Одно невозможно без другого, как это реально складывалось в жизни Родченко. Он ни в один из периодов своей жизни не занимался чем-то одним. Всегда творчество шло параллельными путями. Сначала — живопись, графика, скульптура, архитектура. Потом — фотография, полиграфия, дизайн, реклама, театр, кино. Наконец, в 30-е и 40-е годы то же смешение жанров и областей творчества: живопись, фотография, «режиссур» журналов и книг.

Особенно тесно все это переплеталось во второй половине 20-х годов, когда Родченко уже начал приобретать известность как фотограф и в то же время котировался как дизайнер и педагог.

Дизайн входил скрыто или явно в контекст многих фотографий Родченко. Например, в течение нескольких лет он часто фотографировал высотный дом с башенкой на Арбатской площади. Этот дом назывался «дом Моссельпрома». В нем помещалась контора Моссельпрома, крупной фирмы по переработке сельско-хозяйственной продукции, выпускавшей папиросы, печенье, макароны, карамель, конфеты, пиво и фруктовые воды. Моссельпром обслуживал столовые, рестораны, магазины и киоски. Немало тратилось средств на рекламу.

Первая работа для Моссельпрома — реклама папирос «Ира». Текст: «Нами оставляются от старого мира только папиросы «Ира» — написал Маяковский. Эскиз рекламы был сдан 1 октября 1923 года.

С этого момента пошли бесконечные рекламные плакаты «Нигде кроме, как в Моссельпроме» — то пиво, то печенье, то папиросы, упаковка и обертки конфет.

А в 1924 году Родченко сдал проект росписи стены здания Моссельпрома. Окна и пилоны стены, выходившей в переулок, были включены в композицию из гигантских стрелок, плашек с изображением товаров и букв. По горизонтали в несколько слоев, как бы повторяя линии этажей шли строчки припева: «Нигде кроме...» К зиме 1925 года роспись была готова, и Родченко поехал снимать свое детище, как он до этого часто снимал свою рекламу на киосках и фонарных столбах. Наверное, это был январь 1925 года, годовщина смерти Ленина, потому что на флагах были подвязаны траурные ленты.

В этот раз Родченко не стал снимать фасад дома. Он сделал это осенью 1925 года или весной 1926 года, когда уже всерьез занялся ракурсной фотографией. На его снимке здание стало зрительно еще выше, превратилось в гигантскую пирамиду, прорывающую небо своей вершиной.

В третий раз Родченко снимал этот дом в 1932 году, когда вместе со Степановой работал над изданием о старой и новой Москве.

Есть другие фотографические серии Родченко, которые непонятны без контекста его работы в театре или в кино. Например, съемки набережной Москвы-реки, конструкций Брянского вокзала связаны с фильмом «Москва в Октябре», где он выступал в качестве художника-постановщика и выискивал интересные фрагменты города для использования в качестве декораций.

Свою статью в журнале «Советское кино» о принципах работы художника в кинематографе Родченко иллюстрировал эпизодами на съемочной площадке кинофабрики «Совкино». В 1927 году началась работа над фильмом «Журналистка», в котором актриса А. Хохлова играла главную роль женщины-репортера. Пригласил Родченко его друг кинорежиссер Л. Кулешов.

Для этого фильма не только разрабатывались планировки и выгородки помещений редакции, квартир главных героев. Желая подчеркнуть рационалистические, прагматические стороны характера одного из героев — репортера Васильчикова, — Родченко предложил необычный проект устройства его жилища. Васильчиков — человек, пропагандирующий достижения науки и техники в быту. Для Родченко это близкий по духу персонаж. Обстановка квартиры Васильчикова напоминает сложный технический агрегат. Кровать складывается на день в специальный шкаф, верхнюю часть которого занимает полка с аккуратно пронумерованными папками для документов и бумаг. Стол репортера имеет встроенный радиоприемник с антенной, картотеку для негативов, просветный экран для просмотра слайдов и негативов.

Возможно, что, придумывая все эти новшества, Родченко мысленно прикидывал, насколько это было бы удобно для него самого. Дело в том, что свою фотолабораторию, построенную у себя в квартире-мастерской, он спроектировал сам. В лаборатории стоит длинный стол для увеличителя (Родченко использовал принцип горизонтальной проекции), шкафы и полки для аппаратуры и

реактивов. Мебель и стены выкрашены в желтый цвет, потолок — в черный. Фотография, ее техническое оснащение, знание рецептуры — все это становилось доступным Родченко, ион ощущал себя частицей технического прогресса. Таким же пропагандистом техники в быту был для него и персонаж из фильма «Журналистка». Важно; что это не инженер, а журналист, человек гуманитарной профессии. Он относится к технике не как к своему привычному окружению, а как к символу, образу жизни, идеалу, а может быть, и метафоре.

«Родченко очень реален», — говорили на просмотрах фильма «Журналистка» режиссеры. И противопоставляли рационализму Родченко работы других художников, которые ставят «с фантазией». Родченко в «Записной книжке ЛЕФа» негодующе восклицал: «Вот и ставят они быт «с фантазией».

Два других фильма, где Родченко также выступал как художник-постановщик и дизайнер декораций («Альбидум» и «Кукла с миллионами»), были очень подробно разработаны с точки зрения операторской подачи. Здесь Родченко в какой-то мере соперничал с режиссером, поскольку не только проектировал оборудование, но и предлагал раскадровку. Он видел в кадре не отдельные вещи, а панорамы и разворачивающиеся во времени сцены и пространства.

Ежедневно приходилось ставить по нескольку павильонов, и Родченко вошел во вкус изобретения всех этих углов, коридоров, возможных маршрутов движения актеров. Но, несмотря на специфику зрительных задач, которые ставит перед художником кино, он и для этих фильмов не уставал придумывать новую мебель, светильники, оформление интерьеров. Жаль только, что в кадре все показывалось в течение нескольких секунд...

Поэтому столь заманчивой показалась работа для театра.

В ноябре 1928 года Родченко начал эскизы театральной установки для пьесы «Инга». Его пригласил режиссер Театра Революции Терешкович. Пьеса казалась интересной. Появилась возможность показать новые, рациональные типы оборудования самых разных пространств, начиная от кабинета директора швейной фабрики и кончая жилой комнатой. Главная героиня — Инга, директор фабрики Москвошвея, — женщина современная, для нее Родченко позднее придумал несколько необычных костюмов с застежками и приставными карманами, а также необычный рабочий стол.

Первоначальный замысел оформления спектакля заключался в том, что единая двухэтажная сценическая установка должна была по ходу действия трансформироваться то в кабинет, то в рабочий клуб, то в жилую комнату. Все вещи должны были откидываться из стен и вертикальных перегородок. Но главный режиссер отклонил этот проект, и после просмотра макета сцены (этот макет Родченко делал вместе со своими студентами-вхутемасовцами) была принята другая идея оформления.

От единой трансформирующейся установки Родченко перешел к проектированию отдельных предметов.

До середины февраля 1929 года он работал в Театре Мейерхольда над постановкой пьесы В. Маяковского «Клоп». Для сцен, происходивших в будущем — в 1979 году, — Родченко придумал и

костюмы, и легкие серебристые ажурные конструкции вместо декораций.

Степанова записала в своем дневнике, что Родченко работал над эскизами прямо в театре. «Спешка была такая, что еле успевал набросать эскиз карандашом. Декорации строились частями, по мере выполнения макета. Всех костюмов не мог даже сам просмотреть».

В марте 1929 года Родченко снова вернулся к постановке пьесы «Инга». Степанова писала: «Только отделался от «Клопа», попал в горячку «Инги». Была тысяча заседаний, каждый костюм, каждую вещь приходилось доказывать, тратить на это массу времени, а на работу в результате оставались считанные дни и часы». В театре вдруг слишком серьезно и основательно стали относиться к декарациям. Предъявлялись требования почти как к реальной промышленной продукции. Родченко отвечал, что в течение столь короткого времени невозможно всесторонне обдумать и спроектировать образцовую мебель и рациональный костюм. Можно лишь наметить общие тенденции.

Премьера состоялась 29 марта 1929 года. Возможно, что из-за ситуации общего развала группы ЛЕФ, из-за общего критического отношения друзей и знакомых Родченко к пьесе («пьеса жуткая, актеры — как в старой провинции», - записала Степанова), возможно, из-за всего этого Родченко так и не сфотографировал подробно все изготовленные в мастерских театра вещи. Хотя все присутствующие на премьере (Л. Брик, С. Третьяков, В. Жемчужный — режиссер, Л. Гринкруг, Рита Райт—переводчик и литературовед, Д. Аранович — критик) отмечали остроту и оригинальность декораций, костюмов, мебели.

В архиве сохранились лишь негативы сцен из спектакля, сделанные откуда-то с верхних рядов партера. Это все общие планы сцены. Но даже и по этим фотографиям можно судить, как выглядели декорации.

Все крупные детали декораций — щиты, стены, дверные и оконные проемы —были подвешены на тросах. Родченко не строил те или иные помещения буквально, а давал лишь намек на них. Все пространство объединял общий черный фон (как в фотоателье), и лишь играли высвеченные прожектором окна, двери, стоящие друг за другом щиты. Вещи же размещались на переднем плане.

Среди предложенных Родченко элементов оборудования было несколько оригинальных предметов. Стол директора с откидными сидениями для посетителей. Стул для клуба, складывающийся в плоский пакет. Убирающаяся в шкаф кровать. Стол, складывающийся вместе со скамейками. Диван для чтения, рассчитанный на четырех человек. Сверху, над этим сооружением, расположен четырехламповый светильник. При внимательном рассмотрении проекта выяснилось, что эта читальня-диван к тому же еще и складная. Проекты мебели были выполнены эскизно, но с подробными размерами всех частей.

В декорациях и костюмах Родченко к «Инге» преобладает серый цвет или сочетание черного и серого. Что это: сухость, аскетизм или принципиальная художественная идея?

Думается, что здесь есть косвенная связь с опытом работы Родченко в кино, а также с его фотографическим творчеством. Махол и-Надь в своей книге «Живопись, фотография, фильм»

писал, что развитие оптических искусств, фотографии повлияет и на окраску предметной сцены. Будут преобладать ахроматические решения. Родченко всегда был сдержан в выборе цветовой гаммы: черный, красный, серый и белый — цвета его Рабочего клуба 1925 года. В оформлении «Инги» он, видимо, хотел опробовать на практике серебристую гамму, напоминающую о черно-белой фотографии...

Удивительна жизнь дизайнерских проектов А. Родченко. Задуманные 70 лет назад для массового производства, они при жизни художника были осуществлены лишь в единственных экземплярах — для выставок, театральных постановок, декораций в кино. Сегодня те же вещи снова обретают жизнь в реальном пространстве. Они служат образцом ясности и чистоты образно-конструктивного мышления (Не случайно, например, восстановленные итальянской фирмой «Артелюче» в 1973 году светильники Родченко получили золотые медали на триеннале осветительной техники за оригинальный, современный облик. Многие знакомились с мебелью Родченко для Рабочего клуба (проект 1925 года) не по чертежам, а по реальным, объемным образцам, которые демонстрировались на выставке «Москва— Париж- в 1979 и 1981 годах).

Сейчас во многих музеях мира находятся реконструированные по проектам Родченко вещи и конструкции. Выставки конца 80-х годов, посвященные революционному искусству, советскому дизайну, персонально Родченко, как правило, включают один или два образца либо из комплекта мебели Рабочего клуба, либо из спектакля «Инга».

Так было на выставке «Родченко и Степанова: семейная мастерская» в 1989 году в Великобритании. Такие работы нужны даже и на чисто фотографической выставке: они показывают еще одну грань мастера и подтверждают общность стиля 20-х годов, охватывавшего архитектуру и дизайн, полиграфию и рекламу, театр и кино и, конечно же, фотографию.

Город в кадре

— Ему самому странно смотреть на снятые кадры с уличной жизни...
Везде масса фигур, да и их построение совсем иное у кинокадра, и совсем другие условия съемки.
В. Степанова.
Записи в дневнике

По основательности подхода к фотосъемкам Москвы, по весомости сделанного, по количеству разнообразных картин жизни, увиденных и запечатленных Родченко,— все это составляет целый мир. Москва Родченко сравнима с такими художественными и фотографическими мирами, как Париж Робера Дуано, Прага Йозефа Судека.

Москва Родченко отличается от фотографий города других авторов, конечно же, своей крайней субъективностью. Кадр Родченко всегда можно узнать и по пластике, и по отбору объектов.

Довольно часто на снимках города Родченко наклоняет линию горизонта. Будь то съемка с

уровня глаз или с высоты — из окна дома, с крыши. Как правило, с верхней точки зрения Родченко снимал не даль, не панораму города, а то, что происходило прямо под ним, на асфальте. Иногда бывает трудно представить, с какого же именно места Родченко проводил съемку. Настолько самоценны и независимы от земного притяжения его кадры, напоминающие наклоном горизонта взгляд пилота самолета, пролетающего над городом на вираже. Перегрузки и скорость меняют ощущение верха и низа. Это как бы другая система координат, которую Родченко осваивал с помощью фотографии. К тому же наклон линии горизонта позволял хоть немного расширить угол зрения стандартного 50-миллиметрового объектива «лейки» за счет изображения в углах кадра.

Москва Родченко интересна не только качеством — «как снято», но и подлинным историческим материалом. В городе, увиденном Родченко, преобладают бытовые сцены. Кажется, что Москва «заселена» трамваями, автобусами, киосками, телефонными будками. Эта Москва наполнена перекрестками, дворами, зданиями новой архитектуры, парками и бульварами. И еще она, конечно же, обжита горожанами: регулировщиками, уличными торговцами, прохожими, пассажирами, продавцами газет, папирос, конфет... Среди фотографий города и прохожих, снятых в общей массе, есть снимки крупноплановые, «сольные». Это отдельные «персонажи» города — веснушчатый мальчик, студент, шофер. Среди конструкций Брянского вокзала стоит актриса А. Хохлова. На улице сделаны портреты В. Катаева, Л, Кулешова. Портреты без позы, в обычном окружении города. Необычным на фотографиях Родченко бывает только ракурс, в котором показаны и люди, и город, и техника, и здания.

Среди снимков Москвы Родченко легко выделить те, что сделаны по какому-либо конкретному заданию газеты или журнала. Это поездки на конкретные объекты в городе — в Парк культуры, в Радиоцентр на Шаболовку, в Раменское на текстильную фабрику. Но в любой ситуации Родченко постоянно делает кадры «для себя», острые и необычные по композиции, по выбору объекта. Шестерни с автозавода АМО или провода на стене Радиоцентра показаны как нечто сверхъестественно красивое, захватывающее. «Видеть новое, даже в обыкновенном и привычном», — говорил Родченко. Его Москва выглядит удивительно новой.

Эта новизна существует и благодаря новизне и современности способов изображения города в ракурсе и динамике, а также благодаря позиции Родченко как человека, заинтересованного в развитии новой техники и новых социальных отношений.

Родченко снимал новостройки Москвы в разных районах для журналов «Даешь!» и «Смена»; для газеты «Вечерняя Москва» снимал приметы нового городского быта: автобус-экспресс, Парк культуры, почтовую службу и т. д. Итоговым изданием, вобравшим снимки за пять—семь лет, стал альбом, который Родченко оформлял как художник вместе с Варварой Степановой, — «От Москвы купеческой к Москве социалистической», вышедший в 1932 году. В этот альбом-папку вошли снимки гаражей и клуба архитектора К. Мельникова, новые коммунальные дома М. Гинзбурга, здание МОГЭС архитектора А. Жолтовского, фабрики-кухни, бульвары, Радиоцентр и башня Шухова, телефонные станции, заводы.

...Как правило, Родченко уходил снимать на целый день. Накануне долго собирался, заряжал

пленку или пластинки в кассеты, составлял план съемки. Куда и как мы могли бы с ним отправиться?

Первая целенаправленная съемка на улице состоялась в 1928 году, летом, на Сретенке. Это было недалеко от дома. Можно было дойти пешком от Сретенских ворот до Сухаревой башни. «Экран рабочей газеты», заказавший этот материал через В. Маяковского и С Третьякова, так и не поместил фотоочерк целиком, опубликовав лишь четыре фотографии. Несколько кадров удалось дать позже в журнале «Новый ЛЕФ».

Снимал свой первый, репортаж Родченко киноаппаратом «Септ» (кадр, вполовину меньше стандартного, — 24х36 мм). Степанова, гуляя с дочерью по Сретенке, увидела Родченко. Но он был так увлечен, что никого не замечал. Ему нужно было привыкнуть и к технике, и к обстановке.

Первый опыт съемки «врасплох» и в гуще уличной сутолоки показал, что случайности в выборе кадра не всегда приводят к нужному художественному результату.
«Если что и вышло, так это бесплатное приложение, — писала в дневнике Степанова об этой съемке — Важно было начать снимать» (Цит. по: Родченко А. Статьи. Воспоминания).

Попутно Родченко столкнулся и с этическим вопросом съемки «скрытой камерой». Человек не знает, что его снимают, и фотограф как бы крадет мгновения чужой жизни для широкого обнародования. Есть своего рода жестокость в этом методе.

Киноаппарат «Септ» был хорош тем, что за одну съемку можно было сделать до 150 кадров. Однако он был все же тяжелым и неудобным. Родченко мечтал о «лейке», которая казалась недостижимо дорогой...

25 ноября 1928 года в дневнике у Степановой появилась запись: «Лейка» куплена за 350 рублей при помощи Швецовой, она дала все деньги полностью в Долг». Мария Швецова — супруга профессора керамического факультета Вхутеина, специалиста в области силикатов, Бориса Швецова. Они были давними друзьями Родченко и Степановой. В архиве Родченко есть несколько фотопортретов как М. Швецовой, так и Б. Швецова.

Родченко любовался «лейкой» почти целый день. И лишь к вечеру сделал несколько проб. На одном негативе — угол комнаты, на другом — Степанова сняла Родченко у окна. Так с конца 1928 года начинается основной репортажный период в творчестве Родченко-фотографа. «Лейка» первой модели служила ему до 1935 года.

Родченко иногда пользовался приемом съемки с руки, неконтролируемой через видоискатель камеры, когда не хотел привлекать внимание по каким-либо причинам. Так им сняты некоторые уличные сцены начала 30-х годов или, например, фигура милиционера в каске, оказавшаяся в довольно странном ракурсе. Если просмотреть негативы Родченко с этой точки зрения, то думается, что таких снимков, сделанных «вслепую», можно найти и больше. Наверняка Родченко использовал портативность и незаметность «лейки». Но все же в его архиве больше снимков визуально рассчитанных, выверенных.

Куда и как ездил Родченко?

На перекрестке Бульварного кольца и Мясницкой, недалеко от дома, была остановка трамваев

«Мясницкие ворота». По Мясницкой в обе стороны ходили семь номеров трамваев и два номера по бульвару — «А» и № 23.

Представим, что мы вместе с Родченко сели на «Аннушку» и поехали по кольцу в сторону Чистопрудного бульвара. Там, где вокруг Чистых прудов ходит единственный, наверное, старый-престарый трамвай из 30-х годов с надписью «Экскурсионный». После Покровских ворот Родченко бы вышел и сделал несколько снимков новой АТС Сокольнического района. Проехав до Яузских ворот, он мог пересесть на другой номер трамвая и доехать, например, до Таганки к Брикам и Маяковскому.

Поехав на «Аннушке» в другую сторону, можно было попасть на Трубную, а дальше и на Пушкинскую площадь, которая называлась Страстной. В первый раз Родченко снимал около Страстного монастыря в 1926 году.

На первом плане фонарный столб, уходящая вдаль Тверская улица, у лотка с папиросами сидит продавщица Моссельпрома. Снимок сделан с тротуара фотоаппаратом «Ика» на пленку 4х6,5 см. На снимке виден и поворот одного из трамвайных маршрутов, часть Страстного монастыря. А за ним — место, где архитектор М. Барщ построит новое здание редакции газеты «Известия». В 1932 году Родченко приедет на это место снова, уже специально снимать этот Дом.

Где-то в промежутке между первой и этой последней съемкой на Страстной Родченко специально приезжал снимать памятник Пушкину. Была зима, но на фонарях и постаменте снега не было.

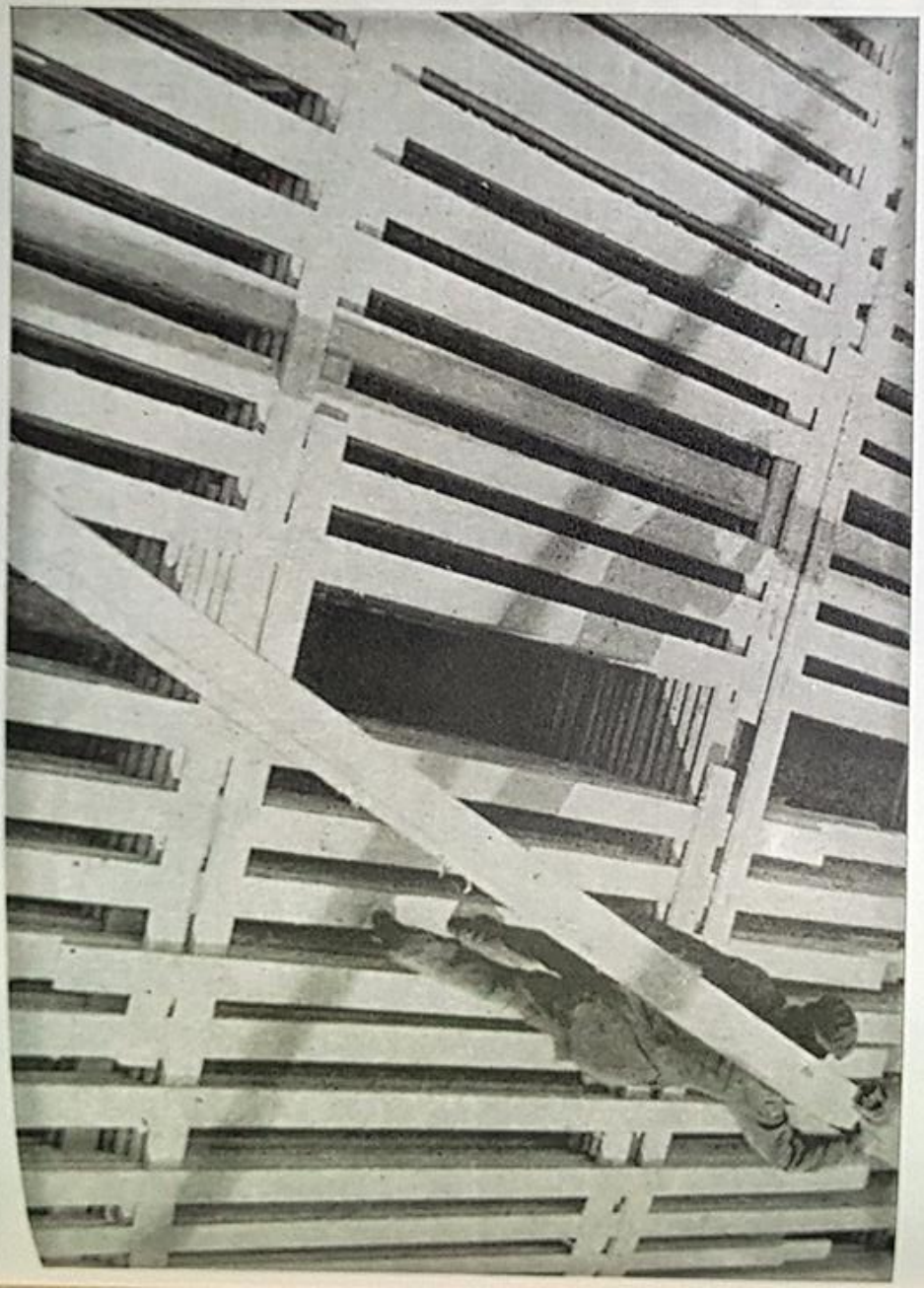
Родченко на одном снимке «закосил» линию горизонта, чтобы в кадр попали и памятник, и фонари, и Страстной монастырь вдали. Потом он подошел почти вплотную и посмотрел на памятник снизу. Получилось несколько кадров с напряженно стоящей или как бы идущей в гору фигурой Пушкина. Родченко снял Пушкина как бы из-под его ботинка. Снимок вполне мог шокировать публику, и Родченко его редко печатал.

Еще одна поездка в тот же район состоялась во время праздника, когда на площади были толпы демонстрантов, висели лозунги, а на торце здания на Тверской был укреплен десятиметровый Сталин. Композиция кадра выстроена по диагонали. Направление вдаль по бульвару подчеркивают и две остановившиеся трехвагонные сцепки трамваев. Они чуть сдвинуты относительно друг друга как прямоугольные плоскости в супрематических композициях Малевича.

Рабочий (1931)

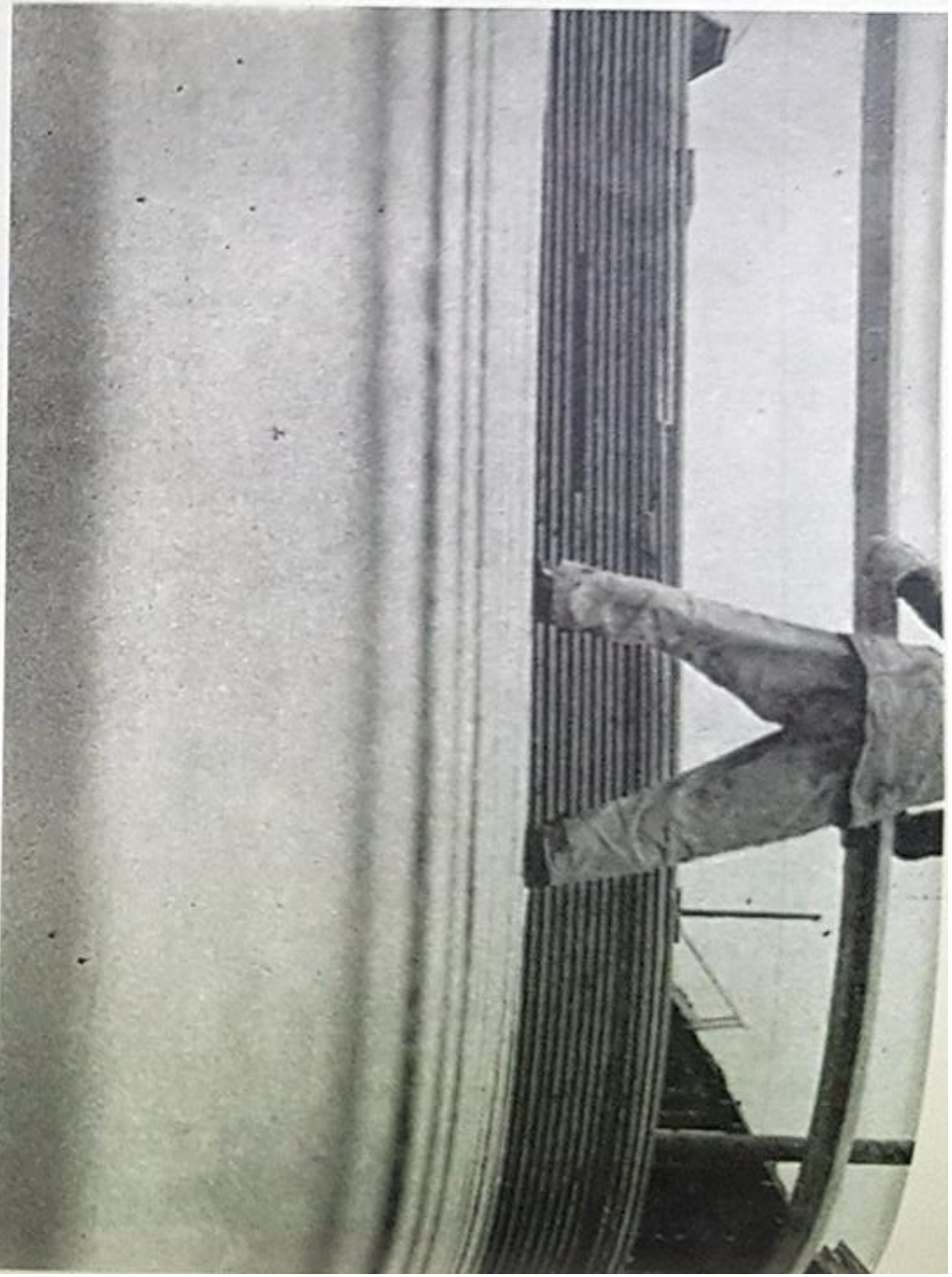
ОЧЕРК О ЛЕСОПИЛЬНОМ ЗАВОДЕ «ВАХТАН» 1931 Г.

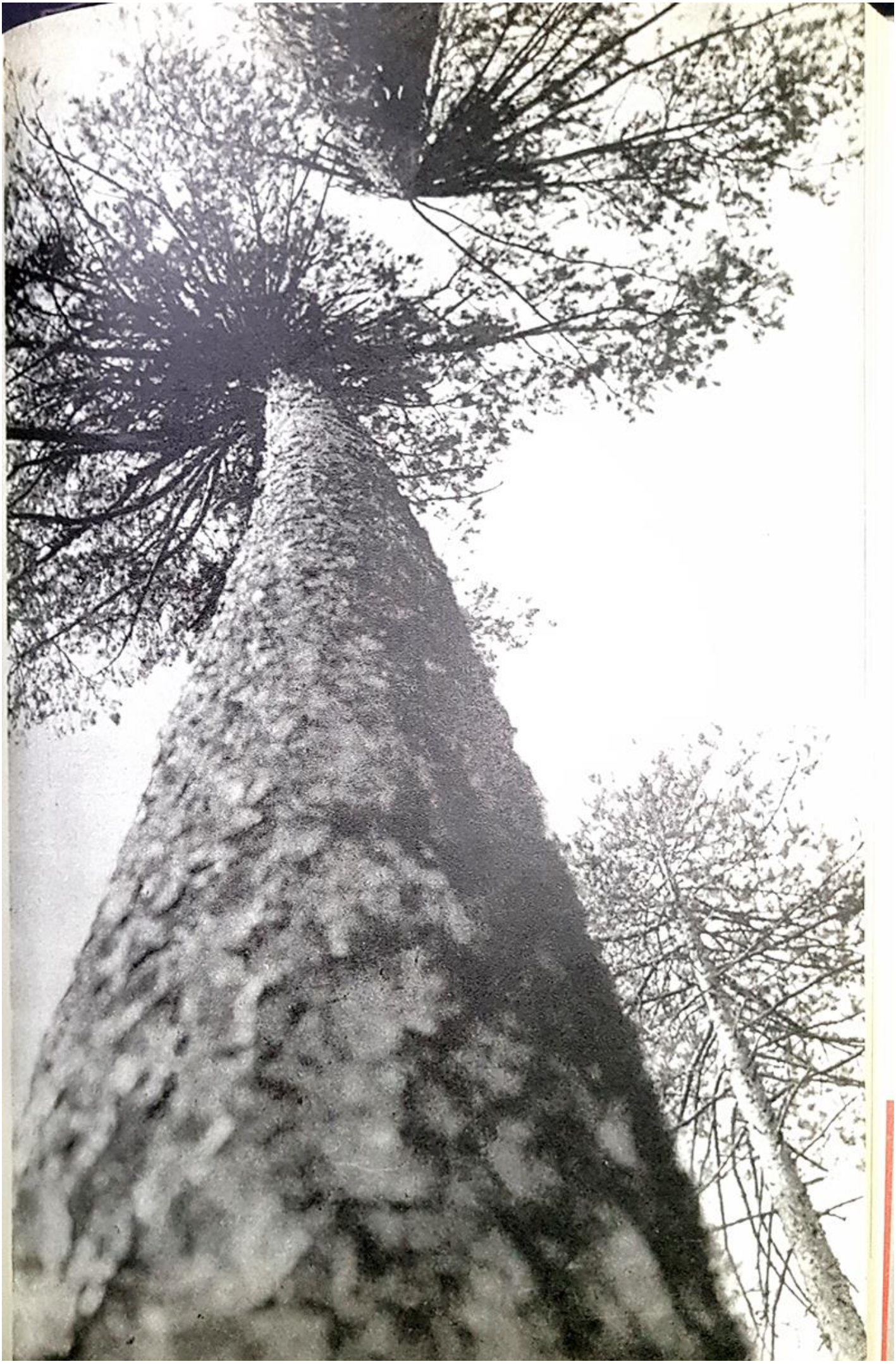
Сосны. «Вахтан» (1931)



Плоты (1931)

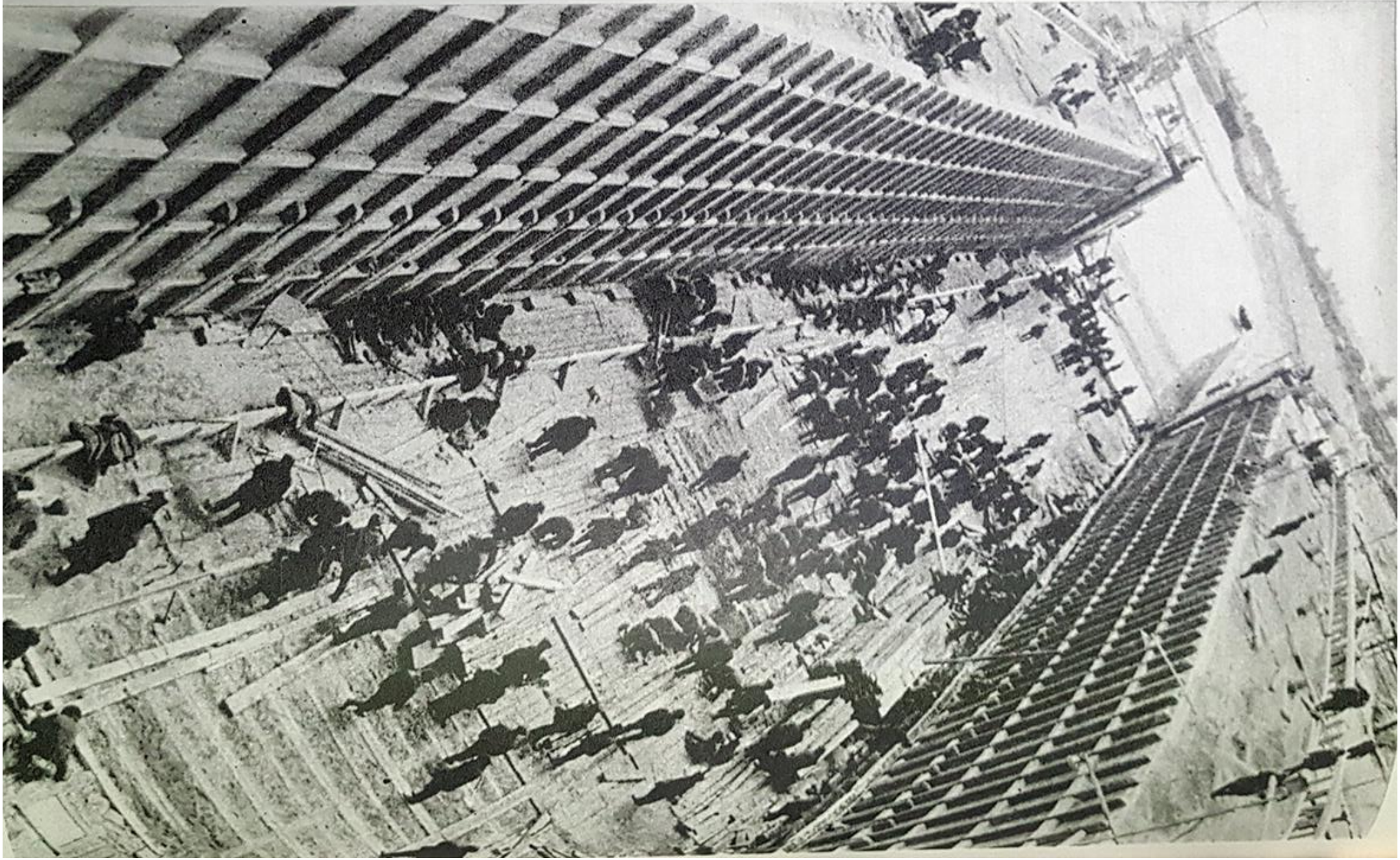
Укладка досок (1931)



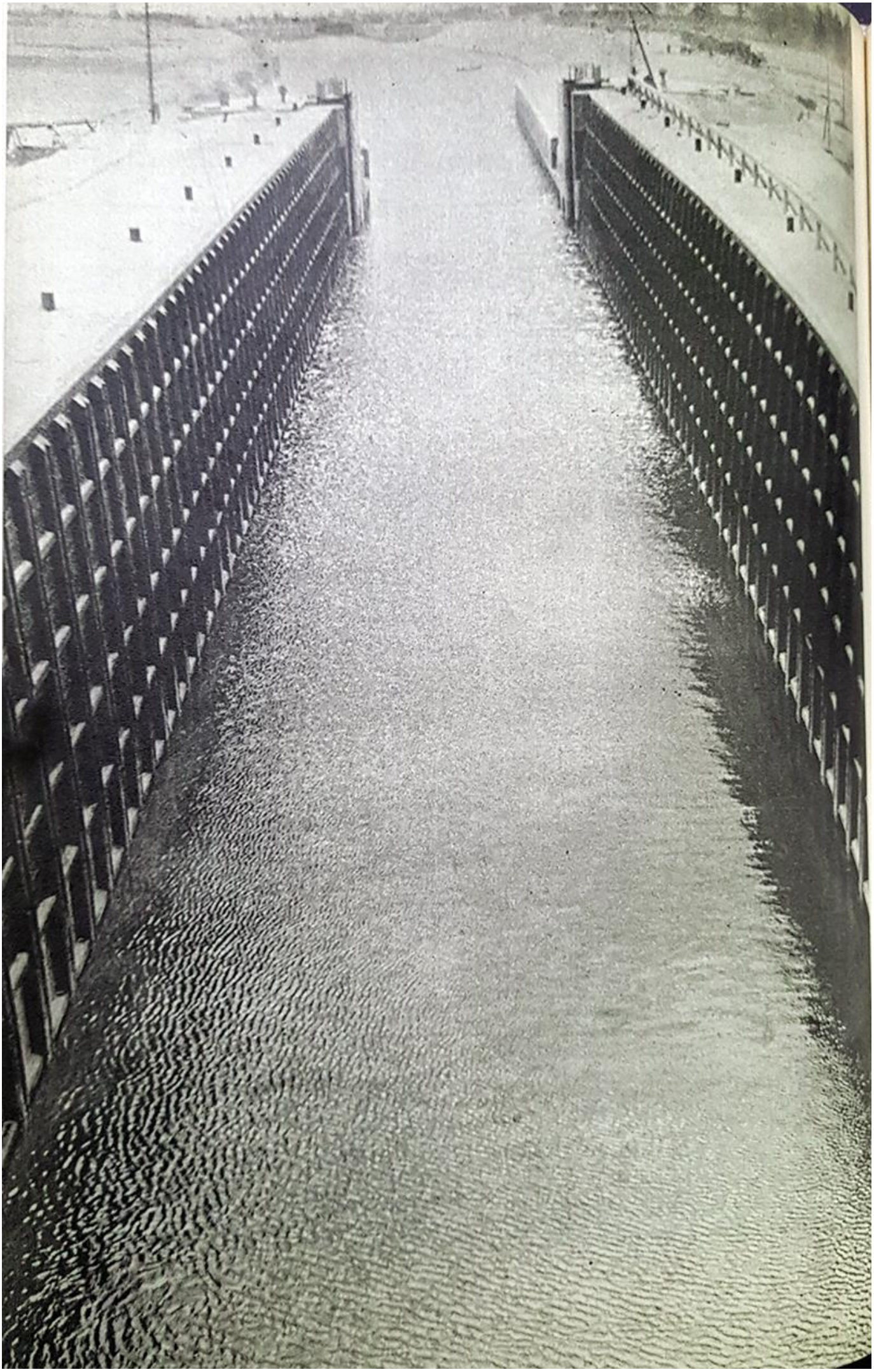


Настил пола камеры (1933)

СТРОИТЕЛЬСТВО БЕЛОМОРО-БАЛТИЙСКОГО КАНАЛА



Работа с оркестром (1933)
Отражение в камере (1933)



Пароход в шлюзе (1933)
Шлюз (1933)

Трамвай стоит, и можно успеть вскочить, чтобы ехать дальше по кольцу Через две остановки будет Арбатская площадь. Неподалеку, в переулке, находится дом Моссельпрома.

... А за спиной шумели, останавливаясь и набирая ход, трамваи. И можно было опять сесть на «Аннушку» и поехать дальше. Судя по плану Москвы 1929 года, маршрут «А» был кольцевым, и можно было приехать к исходной точке, к дому. После Кропоткинской трамвай выезжал на набережную Москвы-реки и ехал до Москворецкой набережной, где снова поворачивал на бульвары.

Сойдем вместе с Родченко на Кропоткинской набережной. Лето. Жара. В Москве-реке купаются. Голые мальчишки подбегают к мороженщику. Такой снимок в 1927 году появился в журнале «Советское кино».

Родченко не снимал стоявший над рекой храм Христа Спасителя. Его больше привлекали лестницы — спуски от площадки храма на набережную. Но здесь любил снимать не он один. Есть кадры с этой лестницей и у В. Жемчужного, и у С. Фридлянда. В этом районе часто снимали и кинорежиссеры, например Л. Кулешов. Скорее всего, Родченко приехал сюда потому, что в этот период 1927 года он был озабочен поиском выразительных уголков города, которые могли бы стать фонон для киносъемки. Началась работа над фильмом «Москва в Октябре», и режиссер Б. Барнет пригласил его в качестве художника фильма. В тот же год он ездил снимать Брянский вокзал, где также происходило действие нескольких эпизодов.

Летом 1930 года все у той же лестницы от храма Христа Родченко снял одно из самых известных своих фото — «Лестница». В кадре по диагонали широкий лестничный марш. Поднимается женщина с ребенком на руках. Тени от ступеней лежат параллельным рисунком, как растр из прямых линий. Этот растр пересекает фигурка женщины. Много-много полос, а она — одна. Практически из ничего родилась классическая фотография. По лестнице к набережной прошли тысячи людей. На другом снимке Родченко, сделанном в тот же день на том же самом месте, сняты несколько фигур — две девушки в летних платьях и мужчина. Но этот снимок менее выразителен, чем тот основной кадр, в котором есть все: и геометрическая четкость, и философская емкость. Человек и лестница. Движение и статика. Живое и искусственное. Здесь можно увидеть драматизм, пафос, документальность, эстетику...

Точно так же, почти из ничего, созданы все фотографии Родченко. Ему не надо было бояться конкурентов. Он мог снимать любое место, самое обыденное, любое самое простое событие. Например, поливку улиц у Мясницких ворот или укладку асфальта на Ленинградском шоссе, очередь у газетного киоска или детей, катающихся на лыжах по бульвару. Секрет притягательности снимков Родченко не в эффектности антуража или в особой изысканности печати, а во внутренней установке Родченко, в его умении видеть и удивляться.

Вернуться отсюда, с набережной, Родченко мог или по кольцу «А», или через центр, мимо Музея изобразительных искусств, мимо Манежа, Большого театра и Лубянской площади. По этим улицам ходил трамвай № 34. Тот же путь можно было пройти пешком, как это делал Родченко ежедневно в 1920—1921 годах, отправляясь на занятия во Вхутемас на Рождественку из

помещения музейного бюро Волхонке. В доме №14 Родченко и Степановой дали небольшую комнату при хранилище коллекции произведений новой живописи, поскольку в это время Родченко работал заведующим музейным бюро. В октябре 1920 года он стал профессором общеживописного отделения Вхутемаса, получил группу студентов и стал также преподавать.

Другой маршрут Родченко был связан с центральной для начала 20-х годов московской улицей — Мясницкой. Она могла стать главной улицей столицы, потому что уже тогда была полна учреждений и магазинов, соединяла центр города с площадью трех вокзалов.

Если ехать в сторону центра, то на трамвае № 4 можно было доехать до Арбата и далее мимо Новинского бульвара до Брянского вокзала. Маршрут № 34 шел в сторону Пироговской улицы и чуть не доезжал до Новодевичьего монастыря и пляжа на Москве-реке, где Родченко любил летом купаться и загорать.

Почти любой из семи номеров трамваев мог довезти его до Лубянской площади, а затем и до Театральной. Театральная площадь тоже привлекала Родченко. Он снимал ее и с Малого театра, и из окна позади квадриги Аполлона над фронтоном Большого. Он забирался почти на все дома, окружающие площадь, в том числе на тот, что стоял на месте нынешней гостиницы «Москва».

Площадь привлекала очень интересной своей жизнью. Заворачивает за угол трамвай. У перекрестка перед светофором остановились машины. На асфальте длинные тени от прохожих. Зимой всюду лежит снег. Летом свет резче вырисовывает дома.

На Театральной можно было сесть на № 6 или № 25 и ехать уже в сторону Тверской и Ленинградского шоссе. На Советской площади Родченко снимал памятник Свободы, Моссовет, институт Ленина, либо ехал дальше до Брянского вокзала, чтобы снимать новое здание «Правды». По тому же маршруту находился стадион «Динамо», ипподром и Ходынское поле, где проходили полеты самолетов и воздушных шаров. На стадионе «Динамо» Родченко снимал бег, плавание. На ипподроме — скачки во время подготовки в 1936 году фотоальбома «Первая Конная».

Родченко неоднократно ездил от Мясницких ворот и в сторону Сокольников. Он не снимал архитектуру вокзалов, находившихся на площади. Его интересовало новое. Новое — это был, например, гараж, построенный К. Мельниковым неподалеку от Комсомольской площади на Новорязанской улице. Он еще только заполнялся английскими автобусами «Лейланд» и грузовиками. И потому внутри было свободно, можно было показать все детали перекрытия этого полукруглого в плане здания.

Трамваи № 4, № 6 и № 10 шли дальше в сторону Сокольников. «Шестерка» подъезжала к воротам парка. Этот парк Родченко снимал летом и зимой. Здесь был однодневный детский сад. Зимой катались на коньках, лыжах и санях.

Рядом со старой пожарной каланчой Мельников построил рабочий клуб для профсоюза коммунальных рабочих — Клуб Русакова. Это здание Родченко тоже снял почти что в момент завершения. Сияют чистотой стены. Фото интерьеров показывают внутреннее устройство залов.

Может показаться странным, почему Родченко не снимал на улицах после 1932 года. Во-

первых, ушел азарт нового, новой техники, связанный с первой пятилеткой. Что-то стало меняться в атмосфере жизни. А во-вторых, и что самое главное, с 1933 года на любую съемку на улице требовалось разрешение. Человек с фотоаппаратом, снимающий не ясно что, без специального разрешения, стал вызывать подозрение. Поэтому Родченко снимал в конце 30-х годов то, что было связано с его работой как художника. В течение нескольких лет «Изогиз» выдавал ему пропуск на Красную площадь для съемки спортивных парадов и демонстраций. Он мог снимать в театре и цирке... Без разрешения он мог снимать еще лишь, в собственной квартире из окна...

«...Никакой Африки, а вот здесь, у себя дома, сумей найти совершенно новое», — слова Родченко из уже цитированной «Записной книжки ЛЕФа». Он любил путешествовать, но все же основные работы в фотографии, за исключением серии о Беломорском канале, были созданы в пределах 10-15 километров от дома. Скорее всего, ему требовалось время, чтобы привыкнуть к окружению и объекту.

Он был очень требователен к своим друзьям-фоторепортерам, когда они привозили готовый материал для фотоальбомов и журналов, которые Родченко оформлял в 30-е годы вместе со Степановой. Узбекистан, Казахстан, Север, Киев...

«...А уж если вы поехали в Китай, то не привозите нам коробок «Чаеуправления» (так назывался построенный в китайском стиле на Мясницкой чайный магазин купца Перлова. — А. Л.) — еще раз из «Записной книжки ЛЕФа».

Один и тот же дом и двор Родченко мог снимать в течение всей своей жизни. В разное время года. В разные часы, фиксируя форму тени на крышах и асфальте. Он часто приводил дочери как пример восприятия художником натуры серию картин К. Моне, посвященную собору в Руане. Утренний, дневной, вечерний свет. Постоянство объекта и отражение на его поверхности того, что происходит вокруг.

Родченко не считал бессмысленным постоянное наблюдение за одним местом. Внизу, во дворе, играют дети. Развесили сушить белье. Семья переезжает. Спортсмены строятся на демонстрацию. Очередь архитекторов с рулонами проектов. События по-разному окрашивают одно и то же место. Он любил отмечать новое в хорошо знакомых местах. И чувствовал себя не очень уверенно в незнакомых районах города.

Как вспоминает дочь Родченко, его маршруты часто прокладывала Степанова. Она рисовала план, как проехать или пройти. Родченко называл ее «извозчик» — в том смысле, что она безошибочно ориентировалась среди городских маршрутов. Под рукой у Степановой были планы и справочники, и потому она подробно объясняла по схеме, где находится то или иное здание.

Конечно, были улицы и места, которые Родченко знал наизусть. Бульвары, Мясницкую, район Новодевичьего, Сретенку, Сухаревку. Скорее всего, он запоминал город не столько как план, сколько как путь, который он проделал. Иными словами, он запоминал город, когда ходил пешком, автоматизмом памяти мышц, внутренней, бессознательной реакцией, чувством города. Ботинки Родченко всегда покупал на полномера больше. Чтобы не стесняли. Фотограф целый день на ногах, как турист. Кожаное пальто и кепка, краги — серьезная экипировка. Может быть, он

представлял себя идущим к Северному полюсу путешественником...

Родченко был уроженцем Петербурга. Около пяти лет жил в Казани. С 1916 по 1956 год почти безвыездно жил в Москве. Уезжал лишь в 1925 году в Париж на три месяца работать над экспонатами к выставке, в 1929 году на автомобиле Маяковского ездил в Ленинград, был в киноэкспедиции в 1931 году в течение нескольких месяцев, в 1933 году был на Беломорстрое, в 1934 году — в Крыму и Донбассе. Вот и все крупные поездки.

Потому Москва оставалась не только местом жительства, но и территорией для изучения.

Москву Родченко увидел впервые в 1916 году.

«Москва, наша черноземная Москва...».

Стихийный и живой город в противовес рассудочному Петербургу, как считал Родченко. Он осваивал этот город. Видел, как на пустырях вырастали конструктивистские постройки. Как «реконструировали» улицы и ломали старые дома... Как строили метро... Он видел Москву со светомаскировкой. Летом 1941 года дежурил на крыше. Видел и немного снимал салют в честь 800-летия Москвы. Но так и не дождался, когда можно будет снова свободно снимать на улицах…

«Революционный
фоторепортер»

...И фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим.

Но это прикладное и низшее, в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения, и проделало революцию в фотографии.

А. Родченко.
Пути современной фотографии

«Революционный фоторепортер» — так назывался набросок одной малоизвестной статьи Родченко. Это была даже не статья, а текст доклада, подготовленного в середине 1929 года и адресованного слушателям курсов Союзфото, молодым фоторепортерам. В тексте изложено понимание Родченко работы фоторепортера Пресс-фотография — это взгляд на Родченко-фотографа, это один из основных ракурсов Родченко наряду с художественным экспериментальным творчеством. Он обращается к слушателям несколько неожиданно:

«Вы от меня ждете доклада о «левой» фотографии, но напрасно, так как я считаю, что это вопрос несколько запоздавший. Во-первых, уже многие из Вас снимают «по-левому», а во-вторых, вопрос потерял актуальность. Есть более первостепенный вопрос: каким должен быть советский фоторепортер, что он должен знать, как и для чего работать».

Фоторепортаж становится темой выступления Родченко не случайно. Именно в 1929—1930 годах он приобретает опыт в фотографии — становится не пророком и разведчиком в

экспериментальной фотографии, а, скорее, одним из ведущих мастеров репортажа. Он работает для прессы. И поэтому хорошо представляет, какие знания и навыки требуются фотожурналисту. Родченко продолжает:

«Все мы учились у Запада, и поэтому давайте посмотрим, что представляет из себя фоторепортер Запада. Читая «Советское фото» № 3 за 1929 год, мы перечислим те качества, которые считает необходимыми американский фоторепортер Джон Доред».

Откроем журнал «Советское фото». Здесь действительно помещена статья «Качества, необходимые буржуазному фоторепортеру». По характерным пометкам, вопросительным знакам видно, что Родченко внимательно прочитал эту статью. Джон Доред перечислил 20 требований:

— фоторепортер должен быть физически сильным и ловким, настойчивым, выносливым, психологом, гипнотизером, смелым и храбрым, не слишком щепетильным (Доред разъясняет, что это качество нужно для производства съемок вопреки запрещениям. — А Л), сообразительным, лингвистом, трезвым, по возможности неженатым, художником.

В этой группе перечислены профессиональные навыки и качества. Далее речь идет о том, каким не должен быть фоторепортер:

— фоторепортер не должен быть скупым (раздача «на чай»), откровенным, приверженцем каких бы то ни было политических убеждений, слишком высоким, слишком низкого роста.

Последние два качества Доред объясняет тем, что слишком высокий фото-репортер будет всюду слишком заметен и не сможет сделать правдивые репортажные кадры врасплох, а из-за малого роста фотограф просто может ничего не увидеть. В заключение перечислены знания, необходимые фоторепортеру:

— фоторепортер должен знать экспозицию, географию, пути сообщения.

Со многими качествами Родченко согласен. Но он поставил вопросительный знак против следующих:

«отсутствие щепетильности», «лингвистика», «фоторепортер должен быть по возможности неженатым», «не должен быть откровенным», «не должен быть приверженцем каких бы то ни было политических убеждений». С последним требованием, как мы услышим дальше от Родченко, он категорически не согласен.

К приведенному списку качеств он дополняет кое-что и от себя:

«Не могу не прибавить к этому, что он еще знает азбуку Морзе и владеет радио, умеет писать статьи и телеграммы, знает несколько языков, знаком с литературой и искусством, умеет ездить на велосипеде, лошади, мотоцикле и авто, знает законы и политику своей страны, редакции, знает своего читателя и от всего этого знает себе цену».

Вывод Родченко из всего этого перечисления довольно неутешительный:

«Вот напишем анкету, составим список нужных для наших фоторепортеров знаний и, вероятно, окажется, что у нас ни одного нет фоторепортера, подобною западному.

Мы против знаний западных фоторепортеров, но что мы можем им противопоставить?

Вероятно, очень мало.

Конкуренция газет, высокая плата, имя — вот что толкало фоторепортера Запада на поднятие (освоение) таких знаний. У нас нет ни конкуренции (или, во всяком случае, ее не должно быть), ни высокой платы, и, по правде сказать, имя у нас не ценится.

У нас ценится коллектив, но не умеют еще ценить в этом коллективе ни инициаторов, ни исполнителей, поэтому с уходом инициатора и исполнители не хотят работать с плохим вожаком.

Мы знаем, что с хорошим редактором хорошо работать. Стараются и фоторепортер, и репортер, и художник, и «выпускник». У нас думают, что можно людей мешать, как карты, и они все равно будут работать».

Кто же те «хорошие редакторы», с которыми сталкивался в конце 20-хгодов Родченко-репортер? Наверное, это О. М. Бескин и В. Л. Жемчужный, которые вели в 1926—1927 годах журнал «Советское кино». Наверное, это сотрудник редакции журнала «30 дней», где Родченко опубликовал в 1928 году свой очерк о работе газеты, и наверняка редакции журнала «Даешь!» (как та же М. Костелоская, подписавшая удостоверения и обращения редакции к тем учреждениям, для которых Родченко снимал в 1929 году по заданию редакции). Однако журнал «даешь!», где очень ценилась фотография и где Родченко узнал ближе таких фотографов, как Б. Игнатович и В. Грюнталь, закрылся после 14-го номера из-за дороговизны. Двухнедельник «Даешь!» не окупал всех затрат.

После такого интригующего вступления Родченко спрашивает: «Что же необходимо знать советскому фоторепортеру, похож ли он на западного и каким он должен быть действительно?»

Родченко ссылается на «Календарь-справочник фотографа 1929/30 г.» под редакцией В. П. Микулина. В этом изданном журналом «Советское фото» календаре на с. 102 были приведены «Заповеди» фоторепортера:

«1. Изучи свой аппарат.

2. Ни шагу без аппарата.

3. Смотри в лицо с точки зрения своего объектива.

4 Первое — тема, второе — сюжет, съемка — последнее.

5. Думай остро, жди терпеливо, работай быстро.

6. Побольше новизны и оригинальности, поменьше кривляний и оригинальничанья.

7. Фотография без точных подписей и дат — печати не нужна.

8. Бери жизнь, как есть, избегай инсценировок.

9. Бери работу по плечу, снимай то, в чем хорошо ориентируешься.

10. Ошибки и неудачи — учат, а не останавливают».

Как будто все написано правильно... Чем же недоволен Родченко?

«И странно и непонятно. Критикуя американца, они (редакция «Советского фото». — А Л.) ставили ему на вид, что советский фоторепортер должен быть политически грамотным, а в своих заповедях ни слова о политике и очень много о каком-то кривлянье. И только вместо «никаких инсценировок» написано «избегай инсценировок». Это в Советской стране, где все должно быть

материалистически действительно и достоверно!»

И далее Родченко формулирует:

«Каковы могут быть заповеди советского фоторепортера?

Ни шагу без аппарата.

Изучи аппарат, объективы и экспозицию.

Снимай жизнь, как она есть, никаких инсценировок.

Давай точные подписи.

Снимай быстро, по возможности незаметно.

Побольше оригинальности, остроты и неожиданности.

Прежде чем снимать, познакомься с тем, что будешь снимать.

Что должен знать советский фоторепортер?

Экономику, географию и этнографию.

Способы передвижения.

Спорт.

Способы сообщения.

Советский кодекс.

Языки.

Трудовые процессы.

Быть общественником, работать в фотокружке.

Читать каждый день газеты.

Это, так сказать, на ближайшее время. Но это только переходный период так как, работая в прессе, фабричном фотокружке, нужно перекраивать и специализировать свою работу. Член фотокружка должен, с одной стороны, вести съемку в самой глубине своей фабрики, зная ее достоинства и недостатки, с другой — браться снимать работу по той специальности, которую уже достаточно хорошо знает.

Есть три основных вопроса, которые должны интересовать нас: как снимать? что снимать? для чего (или кого) снимать?

«Как снимать» — это есть вполне оборудованный человек, именуемый фоторепортером. Оборудованный фоторепортер — это есть хорошо вооруженный всеей 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, с помощью которых он может подать или заснять объект в очень многих возможностях в смысле точек съемки, света, глубинных отношений, подчеркнутости, остроты и прочее, — он не сможет идти «что снимать» И «для чего снимать», так как тогда он будет только бухгалтер, а не фоторепортер».

И уже в другом наброске текста выступления о фотографии Родченко добавлял, что в случае

незнания фотографом «как снимать», через его объектив будет просвечивать вкус редактора. А фотограф будет работать по принципу «чего изволите»»

Родченко же больше всего ценил в фоторепортерах самостоятельность и съемку «для себя», поиск своих тем, своих личных, авторских кадров.

На этой основе строилась работа Родченко и Степановой с фоторепортерами, снимавшими по заданию редакции «Иэогиз» для журнала «СССР на стройке» и фотоальбомов. Но прежде чем перейти к теме 30-х годов в фотографиях Родченко, необходимо остановиться на истории единственного в своем роде творческого объединения в советской фотографии — «Группе «Октябрь».

Часть 3

Среди коллег

«Группа «Октябрь»

(Родченко) нашел интересного фотографа Игнатовича. Считает, что из него выйдет толк, что он — боевая, революционная единица. Сказал ему: «Приятно смотреть на Ваши работы — снимать хочется...» — «А Вы думаете, я работал без Вашего влияния?»

(Игнатович — Родченко).

В. Степанова. Записи

Как вспоминала Степанова, Родченко не был большим сторонником постоянных группировок в искусстве. Как только проходил этап разработки и обнародования новых идей, он без сожаления бросал объединения. Так было с группой конструктивистов ИНХУКа в 1922 году, с группой «ЛЕФа» в 1928—1929 годах. Родченко ценил не организации, а возможность выставлять новые работы в кругу единомышленников.

Родченко был членом графической секции МОСХа, состоял в горкоме фото-киноработников, входил в состав президиума фотосекции ВОКСа. Но это были, скорее, профессионально-административные структуры.

Просуществовавшая совсем недолго фотогруппа «Октябрь» имела гораздо большее значение и для Родченко, и для других фотографов именно как первое экспериментально-творческое объединение. Такие объединения создаются и распадаются и сейчас. Объединяются художники не по организационным, а по творческим принципам, следуя какой-либо идее. Так, в Москве в 60-е годы фотоклуб «Новатор» играл роль творческого фотографического центра. В 80-е годы многие объединялись под флагом «непосредственной фотографии».

«Группа «Октябрь» существовала на переломе от 20-х к 30-м годам. Она была последней группировкой, базировавшейся большей частью на творческих, а не на политических и организационных установках. Хотя члены группы и много писали об этом (в приложении к этой книге можно найти документы фотосекции объединения «Октябрь» и «Группы «Октябрь»), но несмотря на политические декларации (это знак времени), фотогруппа в течение двух лет оставалась все же именно неформальным творческим объединением.

Объединение «Октябрь» возникло в 1928 году. В газете «Правда» от 3 июня 1928 года (№ 128) была опубликована декларация объединения, составленная, предположительно, П. Новицким — известным специалистом в области социологии искусства, ректором Вхутеина. В декларации, в частности, говорилось, что современные пространственные искусства: архитектура, живопись, скульптура, графика, индустриальные искусства (имеется о виду дизайн с рядом типологических областей: мебель, посуда, оборудование помещений, одежда и текстиль, полиграфия и реклама) — должны обслуживать трудящихся в «двух нераздельно резанных между собой областях»: в

области «идеологической пропаганды» и в области «производства и непосредственной организации коллективного быта (через архитектуру, индустриальные искусства, оформление массовых празднеств и т. д.)». В декларации максимально подчеркивалась социальная направленность пространственных искусств.

В заключение приводился список членов — учредителей объединения: «Алексеев А,, Веснин А., Веснин В., Вейс Е., Ган А., Гинзбург М., Гутнов Э., Дамский А., Дейнека А., Доброковский М., Еськин В., Ирбит П., Клуцис Г., Крейчик А., Курелла А., Лапин М., Маца И., Михайлов А., Моор Д., Новицкий П., Острецов А., Ривера Д., Седельников Н., Сенькин С., Спиров, Талакуев Н., Телингатер С., Тоот В., Уиц Б., Фрейберг П., Шуб Э., Шнейдер Н., Эйзенштейн С.».

Среди членов—учредителей объединения встречаются люди разных художественных профессий. Архитекторы: Александр и Виктор Веснины, Моисей Гинзбург. Большую группу представляют художники-графики, мастера фотомонтажа и книжного оформления: Дмитрий Моор и Соломон Телингатер, Густав Клуцис и Сергей Сенькин, Николай Седельников; живописцы: Александр Дейнека, Диего Ривера, венгерские художники, преподаватели Вхутемаса и Вхутеина, Виктор Тоот и Бела Уиц. Особую роль играли входившие в объединение критики и журналисты: Альфред Курелла, Иван Маца, Павел Новицкий. Наконец, в числе членов-учредителей упоминаются и деятели кино: Алексей Ган, Эсфирь Шуб, Сергей Эйзенштейн. Два человека из приведенного списка, дизайнеры Абрам Дамский и Николай Талакуев, представители новой профессии, — недавние выпускники Вхутеина, ученики Александра Родченко по металлообрабатывающему факультету.

Такой пестрый профессиональный состав неизбежно должен был привести к дальнейшему делению объединения на отдельные секции. Одной из первых в 1930 году была создана секция «внутреннего оборудования», в которую и вошел Родченко как дизайнер, основатель дизайнерской школы и руководитель дипломных проектов своих студентов. Возникли также фотосекция, текстильная и полиграфическая секции. Каждая секция объединяла членов по профессиональному признаку. Но в силу того что задачи, художественные цели и выразительный язык этих видов дизайна уже сложились, оформились, здесь не мог возникнуть тот феномен экспериментальной школы, который мы наблюдаем в фотосекции, где происходило профессиональное и творческое становление фоторепортажа.

Наиболее заметный след в изданиях рубежа 20—30-х годов оставила деятельность критиков и журналистов, входивших в объединение «Октябрь». Зная их имена и общую концептуальную платформу, опубликованную в декларации 1928 года, можно представить, как в их публикациях развивались идеи о роли пространственных искусств в обществе. Регулярно печатал статьи по проблемам социологии искусства и оборудованию повседневного быта П. Новицкий. А. Курелла часто выступал на страницах «Комсомольской правды» в связи с кампанией за здоровый быт, свободный от безделушек, гипсовых статуэток и прочих мещанских атрибутов, В 1929 году издательством «Теакинопечать» была выпущена небольшая брошюра с дискуссионными материалами по поводу постановки спектакля «Инга» по пьесе А. Глебова в Театре Революции.

Мы знаем, что эту пьесу о директоре текстильной фабрики оформлял Родченко. Со сцены демонстрировались рациональная, складывающаяся и трансформирующаяся, мебель, новые типы костюмов. В брошюре были опубликованы интервью с Родченко, разъяснявшим свои проектные задачи, заметки автора пьесы и режиссера-постановщика и материал на тему «Быт и вещи», подготовленный Е. Эйхенгольц, таске членом «Октября».

В 1931 году вышел сборник статей «Классовая борьба на фронте пространственных искусств» под редакцией П. Новицкого. Книгу открывала общеметодологическая статья П. Новицкого, затем шли материалы, подобранные по различным областям дизайна: о керамике, о массовой одежде, о текстиле, о рекламе товаров, о фотомонтаже.

Дискуссии рубежа 20—30-х годов о культуре быта, необходимости разработки новых стандартов в архитектуре, жилище, бытовых вещах оставили больше описаний, чем осуществленных проектов. Образцовая мебель и одежда Родченко выполнялись в единственных экземплярах для театра. Проекты повседневной одежды Степановой так и остались на бумаге. Дипломные проекты мебели и оборудования «инженеров-художников» — выпускников дерево- и металлообрабатывающего факультетов Вхутеина — оставались макетами и моделями. Наиболее весомым в эти годы был вклад архитекторов. В 1929 году М. Гинзбургом был подготовлен альбом типовых проектов жилищного строительства. Альбом обобщал опыт возведения домов-коммун, домов переходного типа, содержал данные о характере меблировки и оборудования квартир. Эль Лисицкий, также член «Октября», совместно со студентами деревообделочного факультета Вхутеина разработал для этого альбома серию типовых проектов интерьеров. Среди них - проект оборудования двухъярусной жилой ячейки типа «F».

Иначе обстояло дело с фотографической секцией. Фотография ориентирована на издательскую базу, а как раз в конце 20-х годов рождается много новых иллюстрированных журналов. Возникает спрос на советский фоторепортаж-социальный и в то же время зрительно выразительный. В то же время собственный, станковый результат работы фотографа, так же как и живописца или графика, независим от внедрения в то или иное производство. Фотограф, таким образом, демонстрируя работу на выставке, может опередить ее публикацию в прессе.

21 февраля 1930 года в помещении объединения «Октябрь» состоялось общее собрание. Обсуждались доклады П. Новицкого «О политике партии в области искусства» и Михайлова «О состоянии работы АХР, ОМАХР и других художественных группировок», принимались новые члены, а также обсуждался вопрос ос организации фотосекции, руководителем который стал Родченко.

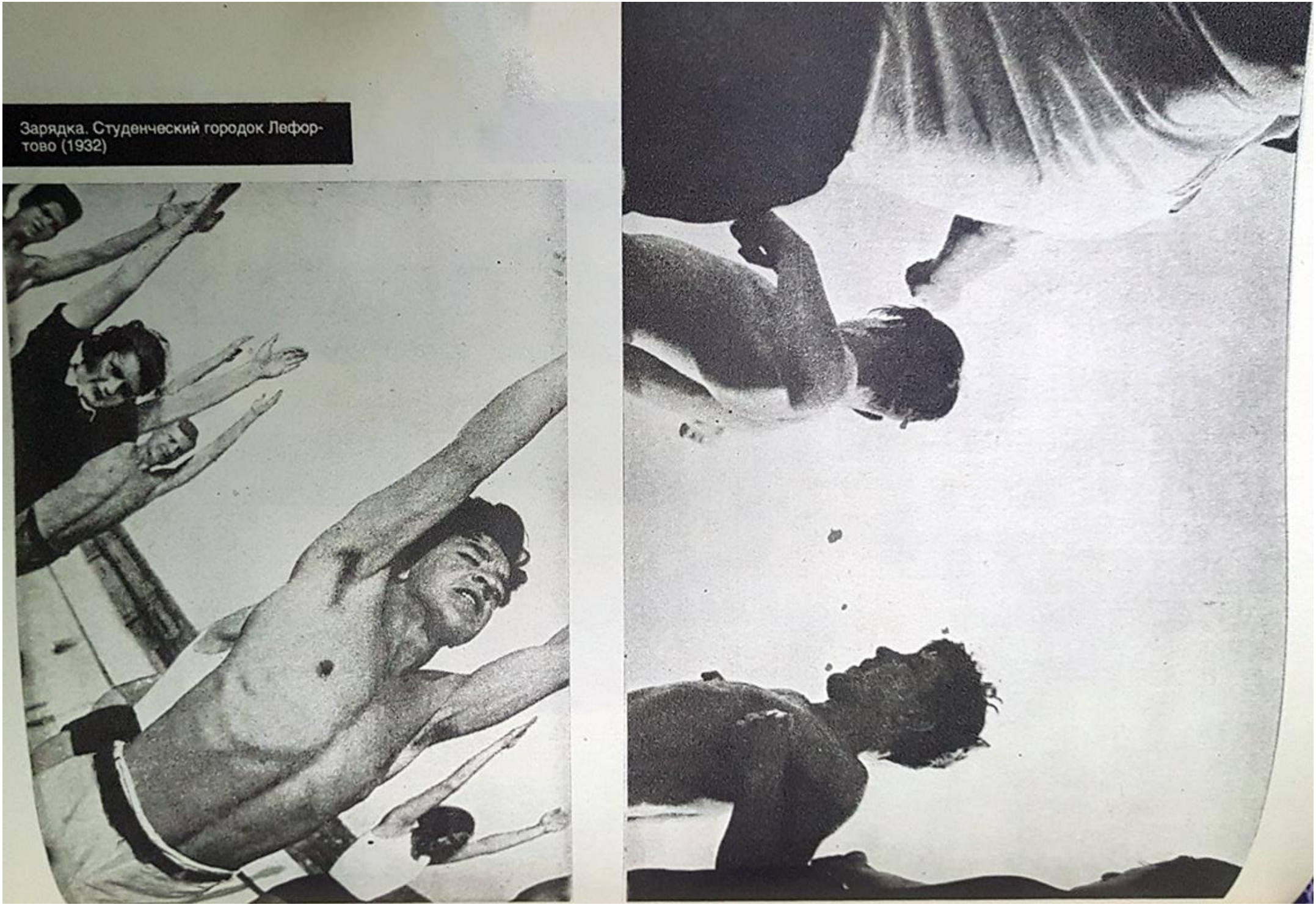
К этому времени определился состав членов секции: В. Грюнталь, Б. Игнатович, А. Родченко, В. Жемчужный, Р. Кармен, А. Штеренберг, Морякин, О. Игнатович, Е. Игнатович, Д. Дебабов. Порядок фамилий такой, как в черновой программе состава секции, написанной Родченко в феврале 1930 года. Здесь же выделено, во-первых, бюро секции: Родченко, Грюнталь, Игнатович. А во-вторых, дан перечень активных фотокружков, которые предполагалось привлечь к работе фотосекции: «Дворца Пролетарской Кузницы» (кружки заводов АМО, «Динамо», «Паростроой»),

клубов «Мосэлектрик» и «Могэс», завода «Красная Пресня», фотохимического треста, «Трехгорной мануфактуры», Клуба кожевников, Росгорстраха. Госплана РСФСР, Клуба совторгслужащих, завода «Красный Октябрь».

СПОРТ

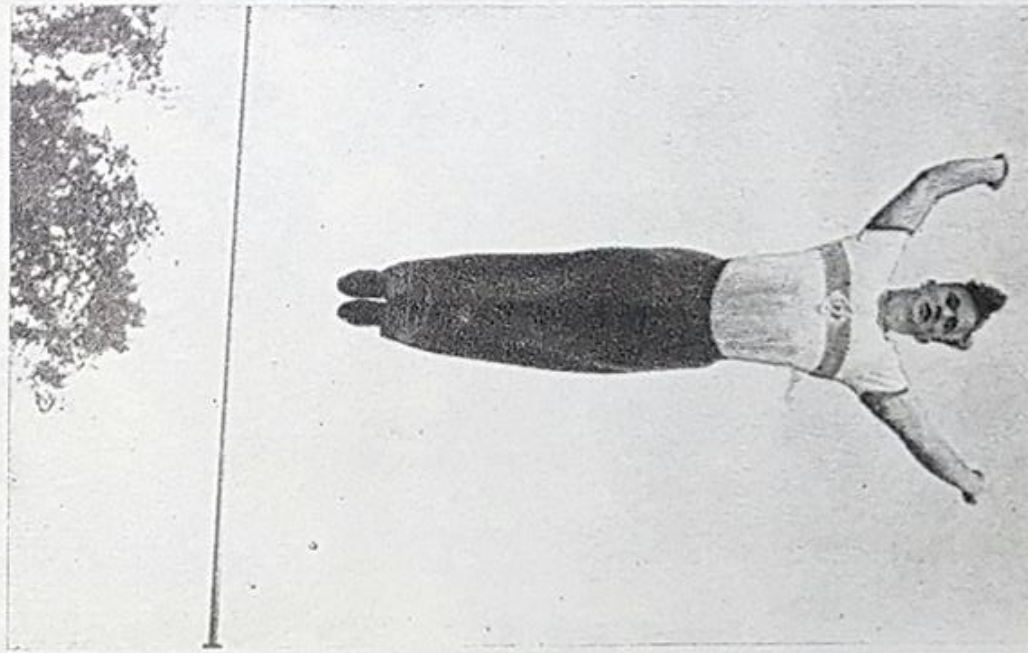
Спортсмены (1932)

Зарядка. Студенческий городок Лефортово (1932)

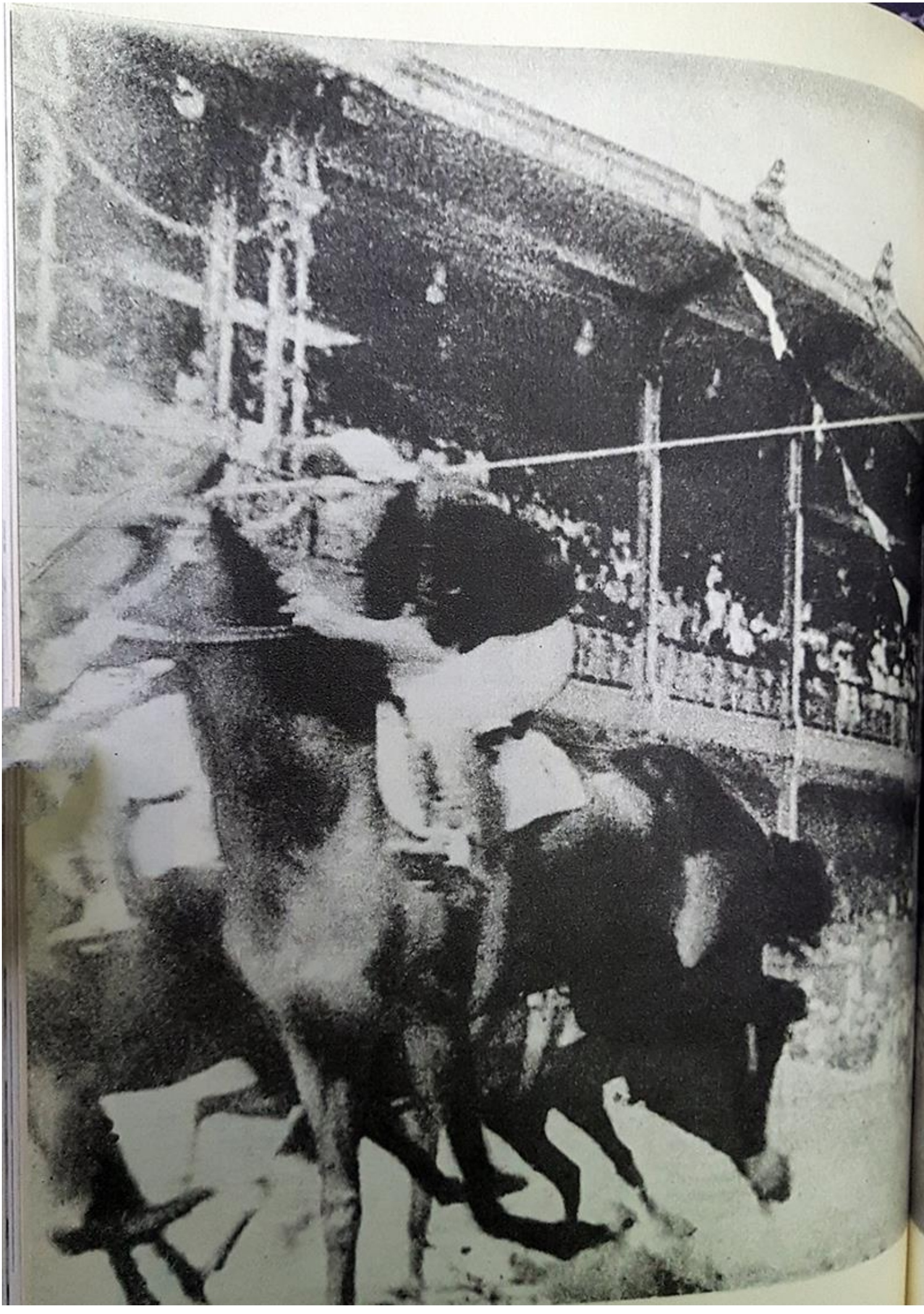


«Переход» через планку (1936)

На турнике (1932)

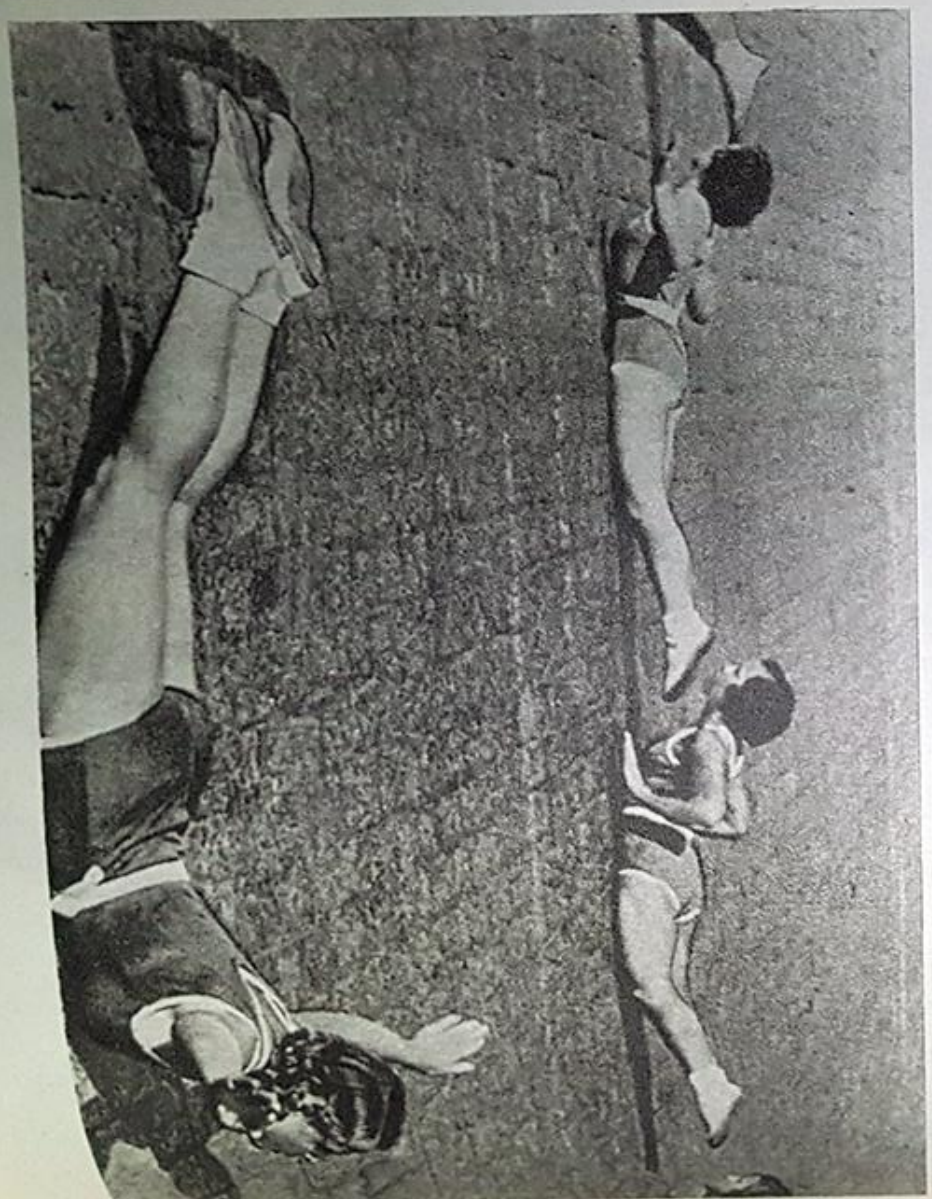


Бег (1932)



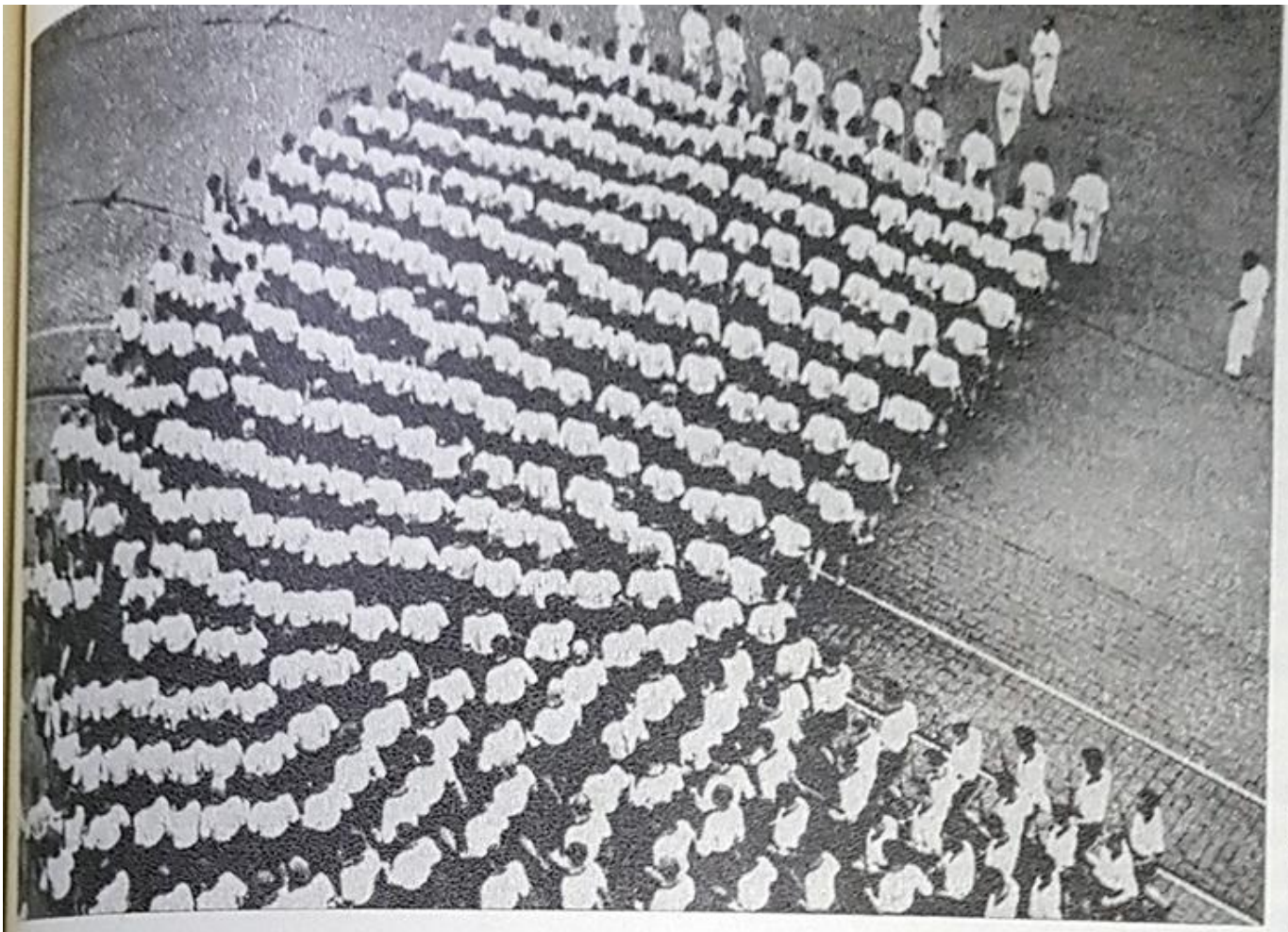
Скачки (1935)

Первомайский парад на Красной площади (1935)

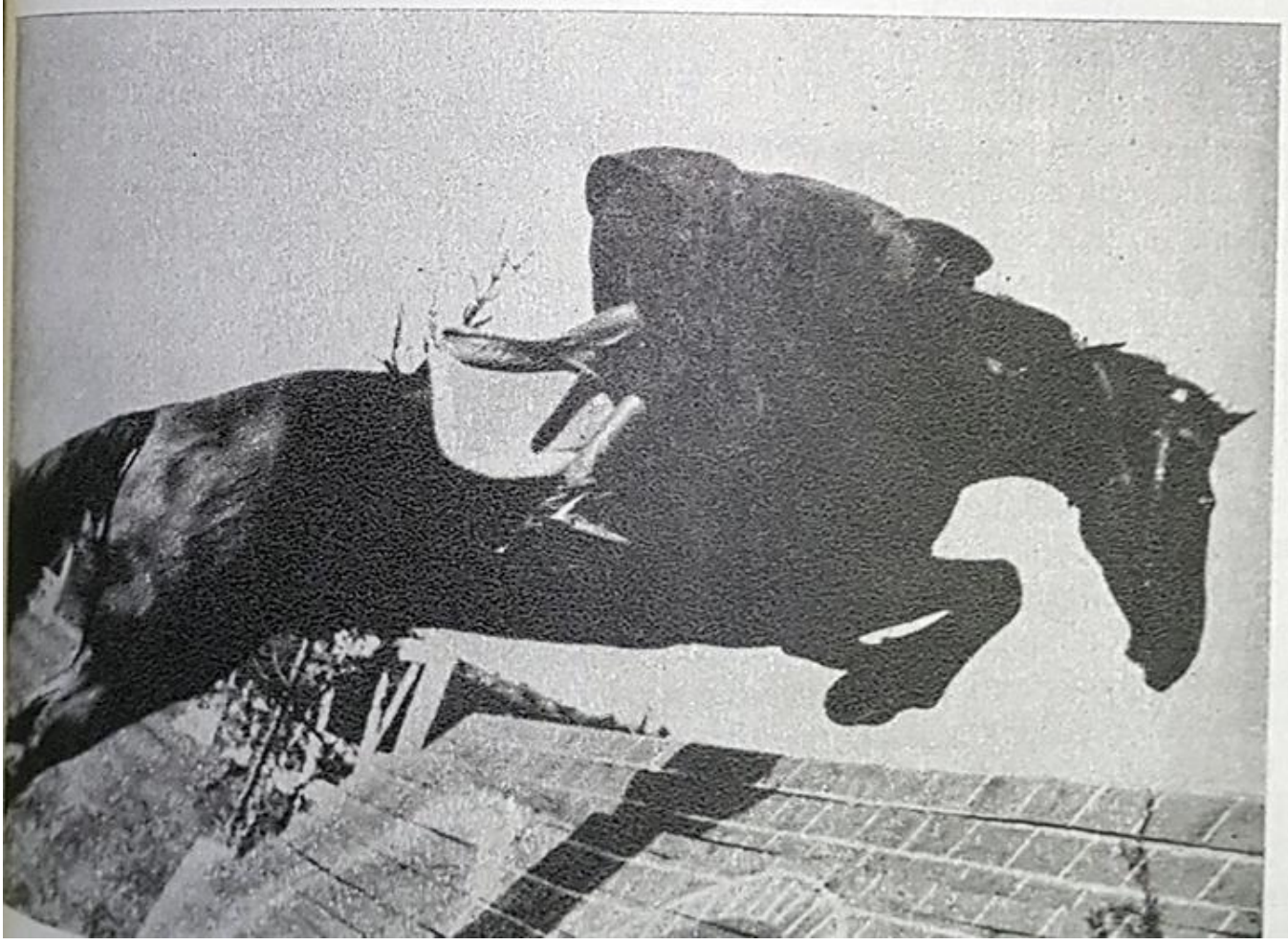


Tanah (1936)

Прыжок в воду (1936)



Колонна «Динамо» (1936)



Прыжок на лошади (1936)

По-видимому, Родченко планировал дать объявления в газетах о первом приеме руководителей фотокружков и лучших кружковцев в члены «Октября. Он даже указал дату

возможного приема — 26 февраля. Вообще для профессиональной творческой организации прием фотолюбителей в ее члены — факт неслыханный. Однако такая позиция объясняется желанием Родченко максимально расширить круг любителей фотографии, из которых в основном и черпались кадры фотожурналистов в 20-е и 30-е годы. В массовости занятий фотографией Родченко видел возможности к ее развитию. «Объектив фотоаппарата - зрачок культурного человека в социалистическом обществе», писал он.

К весне 1930 года фотосекция в основном сложилась. В ее состав входит новые члены — Н. Штерцер, П. Петрокас. В архиве Родченко сохранилось заявление Е. Игнатович о приеме в фотосекцию.

«Заявление.

Полностью разделяю платформу «Октября», прошу принять меня в члена объединения. Работу буду вести в фотосекции.
Е. Игнатович. 7.IV. 30г».

Объединяющим началом в творческой работе членов должен был, по идее Родченко, стать принцип эксперимента. Это, во-первых, ставило в равное положение как профессионалов, так и любителей, вступающих на путь фоторепортажа, то есть предполагались некие общие задачи обучения. Во-вторых, этот пример ориентировал на постоянное развитие средств и художественных приемов фотографии, на творческое соревнование.

Понятие «эксперимент в фотографии» включает в себя много сторон: и опыты с техникой, физико-химическими процессами; и опыты по композиционной организации кадра; поиски различных положений фотокамеры по отношению к объектам; поиски средств передачи того или иного социально-документального содержания на снимке. Все эти задачи могут решаться в процессе текущей профессиональной деятельности—то есть эволюционно, без резких перепадов уровней и задач. В то же время те же самые задачи могут решаться экспериментально —то есть в крайнем проявлении, когда результат полностью определен максимальным выявлением в фотографии ее композиционной остроты или завершенности, соотношением планов, передачей глубины и т. д. и т. п.

В момент смены творческих установок и стилевых приемов в искусстве вопрос авторской оригинальности стоит менее остро, чем вопрос единства группы новаторов. Своей творческой группой они противостоят всему предыдущему творческому опыту в том или ином виде искусства. Они организуют совместные выставки, полемичность и заостренность их произведений способствуют тому, что извне они воспринимаются как целое, как группа.

Что объединяло членов фотосекции «Октябрь»?

Прежде всего принципиальная установка не на салонную или художественную фотографию, а на фоторепортаж. Члены «Октября» своей практической работой в печати должны были максимально раскрывать достижения социализме, агитировать фотографиями за новый быт, новую культуру, новую технику, новые общественные формы отдыха и т. д. К тому же ставилось непременным условием, чтобы каждый вступивший в фотосекцию был не просто «свободным

художником», а был «связан с производством», то есть работал в печати, публиковал снимки в газетах, журналах. «Кроме того, — писалось в программе фотосекции, - каждый член фотосекции должен быть связан с заводским или колхозным кружком и руководить таковым».

К числу работ, бесспорно отражающих «производственные» и пропагандистские задачи фотографии, как они виделись на рубеже 20—30-х годов, относятся симки Бориса Игнатовича, его сестры Ольги Игнатович, Аркадия Шишкина. В работах этих мастеров — как «дооктябрьских», так и сделанных впоследствии — мы видим прекрасные примеры «левого» фоторепортажа. Они снимали человека в момент разговора, работы, реакции на то или иное событие. Они показывали динамику человеческого характера. Это труднейшая задача — сделать фоторепортажный портрет знаменитости, героя дня или человека, внешне ничем не примечательного, но оказавшегося в ситуации сложного выбора, поиска решения и т. д. Так были сняты крестьянин на фотоснимке «Вступать или не вступать» (имеется в виду вступление в колхоз) А. Шишкина; событийные портреты молодого ученого П. Капицы (работы О. Игнатович), Маяковского (Б. Игнатовича).

Другая тема репортажа, определившая лицо фотосекции «Октябрь», — строительство, техника, промышленность. Тема эта возникла не случайно, а была самым непосредственным образом связана с общей ситуацией в стране, с началом первой пятилетки.

Еще до организации фотосекции А. Родченко и Б. Игнатович работали над индустриальным фоторепортажем для иллюстрированного журнала «Даешь!». (Кстати, для этого же журнала рисовали карикатуры, обложки, заставки и иллюстрации два других художника, вошедших в «Октябрь», — Д. Моор и А. Дейнека.) На отдельной странице Родченко и Игнатович монтировали серию фотографий, посвященных той или иной новостройке, тому или иному заводу. Первые годы пятилетки как бы обретали зримость и весомость труда на их снимках. Показ крупного и общего планов, разнообразие композиций снимков в серии (обычно 4— 6 кадров) раскрывали тему перед читателем журнала.

В архиве А. Родченко сохранилось письмо из редакции журнала «Даешь!» с просьбой к очередному номеру заснять восемь сюжетов:

«1) На заводе «Серп и молот»: а) литье; б) прокатка; в) типы рабочих — побольше; г) отряд добровольцев Дальневосточной армии.

2) На заводе «Красный Пролетарий» (бывш. «Бромлей»): а) производство машин; б) типы рабочих — побольше; в) отряд добровольцев.

3) Вывески кооперативов: а) «Коммунар»; б) «Красная Пресня»; в) «Кооператив Пролетарского района»; г) Моссельпром.

4) Кооперативная продуктовая, палатка — ларек.

5) Лотки: а) с папиросами; б) с конфетами.

6) Очередь за водой у водоразборной будки.

7) Трамвай утром в 6 час. Рабочие как гроздья висят на подножках.

8) Очередь за молоком. Обязательно захватить в снимок вывеску молочного магазина. 29 августа 1929 г.».

Такие подробные записки-программы составляли не все журналы. Чаще задание формировалось устно. Приведенный заказ интересен тем, что здесь есть положительный, «образцовый» материал, так и критический, отрицательный. Эти два полюса играют большую роль в снимках членов фотосекции «Октябрь». Поиску отрицательных типажей в городе посвятили несколько работ Е. Лангман и Родченко, собирая сюжеты для альбома-папки «От Москвы купеческой к Москве социалистической». Этот же ход рассуждений о том, что фотографы Должны снимать в смысле тематики, встречается в докладе Родченко «О социальном значении фотографии» (см. приложение). Фотограф, согласно этой Рецепции, должен как бы сознательно поляризовать жизнь: «снимать или старое или новое, но никоим образом не среднее, потому что оно никуда не ведет». Эта сверхзадача репортажной фотографии объясняет сегодня многое и в работах в Игнатовича, таких, как «Пугало», «Реставраторы», «Оформление к 1 Мая», и в снимках Е. Лангмана «Старое и новое Симоновского монастыря» и других. В работах этих мастеров старое и новое буквально встречаются на одной фотографии как бы существуя одновременно как два ориентира времени и жизни. Современность ощущается как шаг от прошлого к будущему.

Вторым объединяющим моментом в творчестве членов фотосекции «Октябрь» была авторская художественно-экспериментальная работа над фотокадром. По этому чисто внешнему признаку можно было довольно точно определить принадлежность того или иного автора к группе. Для многих авторов эта прививка экспериментальной фотографии стала необходимым элементом в поиске их собственного авторского почерка и места в фотоискусстве. Так писали, например, о Б. Кудоярове в каталоге выставки «Мастера советского фотоискусства».

«Гораздо важнее в творческом плане был для него следующий период (1930—1932) — совместной его работы с А. Родченко, Е. Лангманом и Б. Игнатовичем в «Группе «Октябрь». Влияние этих мастеров сказывается и сейчас на работах Б. Кудоярова — в композиции, линейных формах, в некоторой рационалистичности его работ» (Мастера советского фотоискусства. Каталог. М., 1936, с. 65). По отношению к другим, например Е. Лангману, фотосекция освободила дремавшего джинна изобретательства. Чувствуется, что Лангман с восторгом снимал в ракурсах и головоломных композициях, нередко еще более острых, чем у Родченко. Но даже и по чисто внешним композиционным качествам можно узнать Лангмана по напряженной диагональной «косине» и резкому пространственному сокращению объектов или Игнатовича по ювелирной «упаковке» некоторых кадров и резкому контрасту.

Члены «Октября» учились друг у друга. Их фотографии 1930—1931 годов предельно экспериментальны. Каждый прием построения снимка был раскрыт ими в крайнем визуальном воплощении: если ракурс, то самый острый, если наклон кадра, то до головокружения, если контраст планов, то максимальный. Когда результаты работы демонстрировались на выставках или публиковались, у критиков создавалось предвзятое мнение. Этапы творческого роста и поиска были восприняты ими как ошибки в изображении действительности. Авторам и «Октября» казалось, что они предельно социальны, документальны и понятны. В сравнении же с другими фотографами содержание и тематику на их снимках заслоняла непривычная острота кадра.

В современной фотографии, кино и телевидении такая острая и необычная форма видения встречается постоянно. Мы привыкли к вездесущности кино и фотоаппарата, к динамичности кадра и различному положению линии горизонта, которая совсем необязательно должна быть строго параллельной границам кадра. Это значит, что находки «Октября» через поколения фотографов и операторов вошли в современный арсенал оптических видов искусства. Даже в 30-е годы в печати появлялось немало снимков красноармейцев, рабочих, колхозников, снятых чуть снизу, что придавало им значительность и пафос. Казалось бы, это тот же ракурс и стоило ли ломать копья? Однако для Родченко и его коллег по «Октябрю» было важно именно на первых порах утвердить не это «чуть-чуть» (его бы никто, наверное, и не заметил), а принцип как таковой: «Самыми интересными точками современности являются «сверху вниз» и «снизу вверх», и над ними надо работать. Кто их выдумал, я не знаю, но, думаю, они существуют давно. Я хочу их утвердить, расширить и приучить к ним» (Родченко А- Пути современной фотографии. — «Новый ЛЕФ», 1928, N2 6, с. 42.).

Принцип же утверждается только путем создания острых, характерных и часто спорных работ. Иначе — путем эксперимента.

В творческой и производственной деятельности членов «Октября» была и еще одна особенность. Они старались расширить понятие о рабочем месте фоторепортера. В фильме Д. Вертова «Человек с киноаппаратом» оператор М. Кауфман снимал мир с автомобиля и мотоцикла, крыши вагона, носовой части ледокола, а не только с тротуара или проезжей части улицы. Многие фоторепортеры — и не только члены «Октября» — путешествовали, привозили экзотические кадры дальних стран. Это было время начала развития мировых информационных процессов, любой объект становился достойным фотографии. Особенно привлекала верхняя точка съемки. Родченко без конца снимал Москву с крыши своего дома — балкона на восьмом этаже было уже недостаточно. Игнатович и Штерцер в Ленингаде повторили опыт Надара, снимавшего Париж из гондолы аэростата. Только вместо аэростата в их распоряжении в течение нескольких дней был самолет. Так родился известный кадр Игнатовича «Исаакиевский собор». Выяснилось, что из-за вибрации и ветра наиболее надежной камерой оказалась «лейка».

«Сюжет нужный к съемке, — писал Н. Штерцер, — только несколько мгновений стоит, так сказать, на курсе и возможен к кадрировке. В следующий момент кадр проскакивает под самолетом. Если эти несколько моментов пропущены и сюжет не «сел на кадр», то это значит —- делай второй вираж...».

«…для того чтобы сдать редакции журнала «СССР на стройке» (съемка Ленинграда происходила в связи с подготовкой тематического номера журнала. — А.Л.) до 50 полноценных, с нашей точки зрения, кадров, мы летали 4 дня, сняв до 200 сюжетов и сделав до 800 снимков» (Штерцер Н. Фотосъемка с самолета. — «Пролетарское фото», 1931, № 2, с. 28—29.).

Фотоработы членов фотосекции «Октябрь» дважды демонстрировались на выставках. В первый раз — на общей выставке демонстрации объединения «Октябрь» в Парке культуры. Второй раз на выставке фоторепортеров в Доме печати, где действовала на правах самостоятельной творческой

группы и где шло негласное соревнование двух объединений: «Октябрь» и РОПФ (Российского общества пролетарских фотографов).

Подготовка первой выставки началась зимой 1930 года. Согласно записям В. Степановой, Родченко и Степанова планировали показать на выставке все жанры и направления предметного творчества, в которых они работали в предыдущие годы. Однако выставочным комитетом работы начала 20-х годов были отвергнуты (декорации и костюмы к спектаклю «Смерть Тарелкина» В. Степановой и некоторые эскизы для ткани). В основном в экспозицию вошли работы в печати, театре и фотографии конца 20-х годов.

В итоге Степанова выставила: монтажные полосы, обложки и развороты журналов «Радиослушатель» (с фотографиями Родченко, Игнатовича и Грюнталя), «Советский экран», «Книга и революция», «Современная архитектура». Работы Родченко включали пять картонных планшетов с фотографиями: портреты В. Маяковского, съемка деталей и сборки автомобиля «АМО» (два планшета) ракурсные фотографии зданий и планшет с серией фотоиллюстраций к детской книге С. Третьякова «Самозвери». Дизайнерские проекты были представлены фотографиями и чертежами рабочего клуба (1925), декорациями и мебелью к фильмам «Альбидум», «Журналистка» и «Кукла с миллионами». Полиграфические работы включали обложки первых изданий В. Маяковского.

Выставка открылась 27 мая 1930 года. По нескольким сохранившимся кадрам Родченко можно судить о фрагментах экспозиции. Преобладали полиграфические работы с использованием конструктивных приемов верстки и монтажа, с применением фотограммы (работы Н. Седельникова) и фотомонтажа (работы л. Лисицкого и С. Телингатера). В состав экспозиции входило и оборудование: книжные полки, стенды, трансформирующийся стол читальни, предположительно сделанные по проектам выпускников деревообделочного факультета Вхутеина.

«С 27 мая до 15 июня работает выставка художественного объединения «Октябрь». На выставке «Октября» показана не только художественная продукция объединения, но и предметы внутреннего оборудования общественных помещений, над которыми сейчас работают художники, входящие в объединение» («Культура и быт», 1930, № 7, с. 2.).

Судя по отзывам, мнения о выставке были неоднозначны. Лу Шеппер, немецкий архитектор, работавший в то время в Москве, отмечал первоклассные работы архитекторов и полиграфистов и в то же время говорил о низком уровне решения внутреннего оборудования, убогости и непроработанности мебели и тканей.

Фотосекция «Октября» была минимально представлена на этой первой выставке. Работы Игнатовича, Грюнталя, Родченко и других демонстрировались не столько как произведения фотоискусства, сколько как иллюстративный материал, включенный в периодические издания 20-х годов.

Вторая выставка — 1931 года в Доме печати — была целиком фотографической. К этому времени секция формально выходит из подчинения объединению «Октябрь» и становится

самостоятельной группой с тем же названием. После выставки в состав «Октября» вошли новые члены: Б. Богдан, А. Шишкин, Л. Смирнов, Д. Шулькин, В. Иваницкий, Б. Кудояров, Д. Дебабов, Б. Яблоновский, Н. Штерцер, П. Петрокас, И. Сосфенов и Г. Недошивин. Под названием «Группа «Октябрь» это творческое объединение и известно в истории фотографии.

Фотовыставка «Октября» в мае 1931 года совпадала по времени с выставкой другого объединения — РОПФ и как бы вступала с ним в полемику. В сохранившейся записке одного из членов «Октября» Л. Смирнова, адресованной Родченко, написано: «Тов. Родченко, вешайте мои вещи на линию «Октября». Леонид Смирнов. 31.V.31 г.».

В журнале «Пролетарское фото» все участники этой выставки были представлены фотографиями. Причем после фамилии автора в скобках указывалась принадлежность его к творческой группировке — «Октябрь» или РОПФ.

В октябрьском номере журнала «Пролетарское фото» была опубликована ответная декларация РОПФа, в которой наряду с задачей объединения фотографических сил и выработки эффективного творческого метода ставилась задача борьбы «против понимания творческого метода с точки зрения некоего абстрактного художественного качества», против «левой» фотографии, подражания западной моде как направления вредного и уводящего с пути, «по которому должна идти пролетарская фотография в период социалистического строительства». Под видом «творческой дискуссии» начиналась часто ничем не мотивированная критика и голословные обвинения в формализме одних авторов, и захваливание других. Рассматривая работы группировок с исторической дистанции, трудно обнаружить столь резкие отличия, породившие такую ответную реакцию. Разница лишь в том, что у членов «Группы «Октябрь» больше экспериментальных, лабораторных работ. В показе же фактов и явлений действительности, в выявлении пафоса и настроения времени они схожи и едины. Разница лишь в десятых долях ракурса, в зрительной остроте композиции кадра и а принадлежности к той или ной стороне. За плечами фоторепортеров, организаторов РОПФа, был большой профессиональный опыт, чем у членов «Октября». И те и другие стремились к лидерству. Но одни на основе бесспорных политических деклараций, а другие на основе своей безудержной жажды нового, смелого, оригинального.

В первых двух номерах журнала «Пролетарское фото» были опубликованы снимки всех членов «Октября»: Блохина, Богдана, В. Грюнталя, Б. Игнатовича, О. Игнатович, Б. Кудоярова, Е. Лангмана, П. Петрокаса, А. Родченко, А. Шишкина. Каждому из них в статьях и откликах читателей досталась своя мера критических суждений. Больше всего откликов получили «Пионер-трубач» Родченко, «Гимнастика по радио» Лангмана и «Новая Москва» («В дни перевыборов») Игнатовича. Родченко упрекали в физиологизме и искажении образа пионера, Лангмана — в запутаности кадра, Игнатовича — в выхватывании невнятных фрагментов.

Такие оценки могли возникнуть у неподготовленного зрителя при выхватывании работ отдельных авторов из общего контекста поисков. В критической кампании против «Октября» был элемент намеренности. Здесь-то и проявилась не объективность оценок. Случалось, что одно и то

же формальное качество снимков (например, ракурс) в одних случаях рассматривалось как положительное, в других как отрицательное. Про «ракурсного пионера» говорили, что «разве пионеры только и делают, что трубят», что неудачно выбран момент, «не раскрывающий сути пионерской организации». Про ракурсный снимок красноармейцев-лыжников Шайхета писали, что «это энергичные воины — придут в деревню, устроят концерт самодеятельности» и т. п. Анализ заменялся толкованием.

Критика «Октября» была разносной. Желания продолжать работу у Родченко не было. И хотя он вместе с другими членами «Октября» (Открытое письмо «Группы» «Октябрь» в редакцию «Пролетарское фото» опубликовано в журнале «Пролетарскоое фото» (1932 №2, с 3) подписал открытое письмо о том, что группа будет перестраиваться, обращать больше внимания на политический сюжет фотоснимка, все равно Родченко в этот период оказывался для фотокритики «вне закона». Он становился ответственным за «левизну» Октября». И Родченко исключают из группы.

25 января 1932 года датирована выписка из протокола собрания «Группы Октябрь». В постановлении говорится:

«Ввиду систематического отказа от участия в практической перестройке группы и неоднократных заявлений о нежелании в эту перестройку включиться, т. Родченко из группы исключить, считая факт подписания им открытого письма группы объективно тактическим маневром, за которым скрывается нежелание практической перестройки.

Председатель Б. Игнатович.

Секретарь Яблоновсхий» (Информация об этом также была опубликована в журнале «Пролетарское фото» (1932, № 3. с. 27).

Финал довольно грустный для Родченко. Но вскоре после этого письма распалась и перестала существовать и сама группа.

Хорошо это или плохо, что «Группа «Октябрь» распалась?

Скажем так — это естественный и нормальный процесс развития объединений. Новые концепции в искусстве рождаются не по произволу участников художественного процесса. Они подготовлены предыдущим развитием. Они востребуются как творческой сферой, так и сферой приложения этих идей — в нашем случае журналистикой. Утвердившись как нечто определенное, группа должна была либо распасться, поскольку найден прием и дальнейшее его повторение приведет действительно к формализации и выхолащиванию содержания вопреки форме, либо выдвинуть следующий лозунг и новый творческий принцип.

Конечно, можно было обойтись и без скандала и без ругани, просто перейти в иные творческие коллективы и объединения. Но здесь сыграло роль время, когда людей делили на «друзей», «попутчиков» и «врагов».

Однако для истории фотографии важнее всего оказывается не тот отрицательный смысл обвинений и споров (хотя критические дискуссии могут многое высветить в работах), а контекст творчества и тот импульс, который та или иная работа дала дальнейшему развитию фотографии.

«Пионер-трубач» и «Пионерка» Родченко благодаря ракурсу, благодаря съемке портрета на фоне неба приобрели особый, пафосный и символический оттенок. Пионеры, молодость, призыв к новому... Эти качества мы выделяем сегодня прежде всего. То же самое можно сказать и о снимках Лангмана — «Гимнастика по радио», «Кружевница» и других. Лангман удачно передавал ощущение от действия в своих снимках. Игнатович продемонстрировал богатство зрительных впечатлений, получаемых от совмещения в кадре различных пространственных планов. При этом каждый кадр — это лишь фрагмент фоторассказа, в котором целое возникает при просмотре серии фотографий на ту или иную тему.

Выставка «Мастера советского фотоискусства»

...Данная выставка должна прощупать пульс нашего фотоискусства и вместе с тем служить репетицией к большой всесоюзной выставке советской фотографии.
Г. Болтянский.
«Новый этап в фотоискусстве».
«Сов. фото», № 2,1935

После исключения из «Октября» для Родченко наступил период затишья. От него публично отказались его бывшие соратники. Журнал «Советское фото» в 1932— 1934 годах (под редакцией сначала В. П. Микулина, а потом Я. О. Збиневича) не считал работы Родченко достойными внимания.

Правда, редколлегии журнала доставалось и от Родченко. Вспомним его ответ на публикацию сравнительного анализа ракурсных фотографий. Во времена «Октября» Родченко критиковал фотоальманахи, выпускавшиеся «Советским фото», за нечеткость формулировок, аполитичность иллюстративного материала, боязнь необычных кадров. Родченко продолжал критиковать журнал, уже будучи членом редколлегии, с конца 1935 и до 1937 года. Почти все его критические отзывы публиковались в те годы в журнале.

Что же произошло в 1932—1934 годах, почему к фигуре Родченко вновь стали относиться с интересом, помещая с 1935 года его снимки на страницах журнала?

В начале 30-х годов фотографическая жизнь Родченко продолжалась по деловым, «производственным» каналам. 15 апреля 1932 года он заключил трудовой договор с Государственным издательством изобразительных искусств «Изогиз». В этом трудовом договоре, заключенном для съемки в Москве и по СССР в количестве «не менее 40 негативов в месяц», Родченко именуется как «фотооператор».

«Изогизу» предоставляется неограниченное право использования принятых и оплаченных негативов для любого издания без повторной оплаты, за исключением монтированных плакатов».

«Иэогиз», таким образом, получал все права на неограниченное использование лучших негативов, выбранных у «фотооператора». Любопытны условия оплаты его труда:

«Основная зарплата фотооператора устанавливается в 400 руб. в месяц из расчета по 10 руб. за снимок. Принятые снимки оплачиваются в зависимости от качества от 10 до 12 руб. за снимок».

Родченко согласился работать на этих условиях только потому, что не имел никакого другого заработка в эти годы. Помимо негативов он должен был представлять и отпечатки 18х24 см или 24х30 см. А так как снимал он преимущественно «лейкой», то пришлось срочно обзаводиться новым фотоувеличителем, маленьким, компактным, специально для узкопленочного кадра.

Всего в этом договоре, подписанном ответственным исполнителем производственной фотогруппы Е. Е. Ефремовым и А. М. Родченко, 22 пункта. В них сказано, кто заказывает и принимает работу, как оплачиваются командировки, что сверхнормативные снимки оплачиваются так же, как и основные, если они приняты фотогруппой. Есть пункты о качестве фотографий, об установленных сроках сдачи. Любопытный пункт касается оснащения «фотооператора»:

«Всю работу фотооператор производит на своем материале, стоимость которого исчисляется в среднем 30% месячного заработка и на собственной аппаратуре. При желании фотооператор может пользоваться фотолабораторией «Изогиза».

Стоимость материала включается в зарплату, а амортизационные расходы, компенсируемые «Изогизом» в размере 40 руб. в месяц, уплачиваются одновременно с зарплатой». Срок договора — 1 год.

Что же успел сделать Родченко?

В том же году «Изогизом» была выпущена серия его фотооткрыток о Москве (около 40 снимков) тиражом от 25 тыс. до 10 тыс. экземпляров. Физкультура и спорт, Парк культуры и отдыха, новая архитектура Москвы, испытания глиссера, построенного студентами Родченко во Вхутеине, Красная площадь, Театральная площадь, зимний спорт — все это вошло в серию. Наверное, это был единственен в те годы случай подготовки и издания авторской серии открыток.

Родченко ушел в фоторепортаж.

1933 год. Степанова пишет в дневнике, что Родченко «не работает нигде. Но знает, что это будет». В феврале он по командировке «Изогиза» уезжает на Беломорстрой. Что побудило его к этому?

В газетах тех лет постоянные разговоры о новостройках, о следующей пятилетке. Уже работает Днепрогэс. Фотографы Альперт и Шайхет публикуют материалы о Турксибе, о Магнитке. Родченко тоже мечтает по-своему показать какую-нибудь грандиозную стройку. И поэтому поездку на Беломорстрой он считал честной, нужной и социально оправданной работой.

Он увидел в Карелии людей, которым было во много раз тяжелее, чем ему во время критики «Октября», ракурсных снимков... Личные переживания померкли. Обвинения в формализме уже не казались такими существенными.

Сохранилось несколько официальных писем на бланках журнала «СССР на стройке», который и издавался в «Изогизе».

«Удостоверение.

Выдано тов. Родченко А. М. в том, что ему редакцией журнала «СССР на стройке» поручается

организация и засъемка специального номера журнала, посвященного строительству Беломорского канала.

Просьба оказывать т. Родченко полное содействие.

Действительно по 15 июня 1933 года».

На основании этого документа Родченко выдали другой — тоже удостоверение, но на бланке Главного управления исправительно-трудовых лагерей Управления Беломорско-Балтийского исправительно-трудового лагеря. Текст подтверждал, что Родченко разрешается «производить киносъемки всех видов работ и сооружений строительства ББВП и отдельных процессов жизни и быта заключенных».

Бумага была сложена вчетверо и постоянно была при Родченко во время его трехмесячной работы. Он не замечал за собой никакого наблюдения, но всегда поражался, как в случае необходимости его находили в тайге или на стройке в течение нескольких минут.

Родченко снимал на канале «просто, не думая о формализме» (Родченко А. Перестройка художника. — «Сов. фото», 1936, № 5—6). Он снимал работу, охранников с винтовками, понимая, что больше, может быть, ему никогда не придется видеть и фотографировать это.

Около двух недель в феврале длилась первая поездка. Родченко привез 43 отснятых пленки, проявил и 13 марта поехал на канал снова. В третий раз ездил летом 1933 года снимать открытие канала. Весь фоторепортаж включал около 4 тысяч негативов. В этой массе материала присутствовали несколько тем и отдельных сюжетных линий. Во-первых, природа, пейзажи зимние и летние. Прекрасные виды Карелии. Во-вторых, сама стройка, инженерные сооружения, земляные работы, постройка шлюзов, рубка леса. В-третьих, отдельные кадры быта, общий вид бараков, лозунги и декорировка лагеря.

Там, на канале, было снято одно из центральных фото всего цикла. Родченко увидел, как на дне шлюза заключенные собирают обшивку, а выше на створе плотины расположился духовой оркестр. Снимок «Работа с оркестром» демонстрировался позже на выставке Мастеров советского фотоискусства. Родченко объяснял свою задачу желанием показать, что оркестр на производстве так же важен, как и само производство. Время и правда о репрессиях 30-х годов совершенно меняют эмоциональную окраску этого снимка, да и других работ Родченко, которые ранее воспринимались как пафосные.

Вспоминая, что люди, строившие канал — заключенные, понимаешь, что и музыканты оркестра — также репетируют под надзором и конвоем. Искусство оказывается таким же заключенным, арестованным, зависимым от произвола кого-то наблюдающего «сверху»... Так неожиданно ракурсная фотография превращается в обличительный документ...

При подготовке сценарного плана специального номера «СССР на стройке», посвященного каналу, возникла идея — дать рассказ об одном из «каналоармейцев» на фоне общего показа стройки. Родченко выбрал Степана Дудника, в прошлом одесского вора, а здесь, на канале, ставшего художником. Поэтому Родченко довольно подробно снял интерьеры клуба и Дудника, занятого рисованием портретов плакатов, лозунгов. Но для того чтобы построить рассказ,

требовались и более ранние по времени сцены из жизни Дудника. Его уклонение от работы, перевод на стройку и т. д. Все это уже было в прошлом и могло быть лишь инсценировано, Родченко был против инсценировок. «Реконструировать» фотографическим способом судьбу Дудника не стали. И тема эта так и не вошла в итоговый фоторяд хуркала «СССР на стройке».

Многие журналы и газеты воспользовались фотографиями Родченко для иллюстрирования заметок и статей на эту тему. Снимки Родченко и А. Скурихина быпи помещены в книге о Беломорстрое. Не было публикаций только в «Советском фото».

Споры вокруг «Октября» казались делом решенным. Формализм в фотографии, также как и в других областях искусства, был заклеймен. В 1933 году вышла книга О. М. Бескина «Формализм в живописи». В ней были опубликованы 24 репродукции живописных работ «левых» художников. Причем, чтобы оправдать отрицательную оценку работ А. Древина, П. Филонова, Р. Барто, часто выбирались саме непонятные и плохо воспроизводимые работы. Говорилось также и о засилье «левых» художников в 20-е годы, во времена Наркомпроса. Имя Родченко в этой книге не упоминалось. Может быть, потому, что он уже сменил к тому время область занятий...

Однако уроки Родченко, уроки композиции в ракурсной фотографии, не остались незамеченными. И каждый из фотомастеров вне зависимости от творческой группировки, своих взглядов на фотоискусство попробовал снимать, варьируя положение аппарата и точки съемки в пространстве. Так, в 1934 году в «Советском фото» было опубликовано фото Б. Кудоярова «В новом доме». Снимок этот, по сути, чисто формальный. С нижней лестничной площадки показан уходящий вверх колодец лестничной клетки. В углу мы видим облокотившуюся на перила девушку, смотрящую вниз, на фотографа. Похожее фото, только с овальной лестницей и без девушки, есть у А. Шайхета, оно называется «Дом на Шаболовке». В композиции снимка преобладает энергичная спираль.

Практика самых разных авторов показала смехотворность обвинений и критических статей двух-трехлетней давности. Вспоминая об этом, Л. Межеричер, ведущий фотокритик тех лет, признал: «Были допущены извращения в отношении ряда мастеров» (Межеричер Л. Съезд писателей и задачи фотоискусства. — «Сов. фото», 1934, № 7, с. 3). Речь в статье шла о Еремине. Упоминался и Родченко в связи с его исключением из «Группы «Октябрь». Другая статья Л. Межеричера в связи с несколько вялой и безликой творческой обстановкой называлась «Затянувшееся затишье».

Но затишье было прервано не столько очередной дискуссией, сколько практическими делами. В начале 1935 года был создан профессиональный союз фото-киноработников. И своим первым, важным делом он посчитал организацию выставки работ ведущих мастеров советского фотоискусства. По этому поводу в февральском номере журнала «Советское фото» была помещена статья Г. Болтянского, председателя центральной фотосекции. В статье «Новый этап в фотоискусстве» приводился список ведущих мастеров, приглашенных для участия в выставке:

«М. Альперт, Н. Андреев, И. Бохонов, А. Гринберг, Долин, Д. Дебабов, Ю. Еремин, В. Живаго, Иванов-Аллилуев, Б. и О. Игнатовичи, Клепиков, Б. Кудояров, Е. Лангман, П. Новицкий, М.

Наппельбаум, Г. Петрусов, А. Родченко, А. Скурихин, С. Фридлянд, А. Хлебников, А. Шайхет, А. Штеренберг.

Каждому автору предоставлено право дать до 20 работ для отбора из них лучших произведений. В состав жюри входят М. Гринберг, Г. Болтянский, Л. Межеричер, А. Гринберг, А. Штеренберг, С. Фридлянд, А. Родченко, И. Бохонов, С. Эйзенштейн, А. Головня» («Сов. фото», 1935, № 2).

Выставка разместилась в зале на Кузнецком, где теперь находится Дом художника. Фактически каждый из авторов получил в свое распоряжение по одному большому щиту, на котором в два или три ряда под стеклом развешивались работы. Фотографии размещались на паспарту, иногда с неглубокой выдавленной рамкой. Родченко участвовал в подготовке экспозиции. Степанова записала в дневнике:

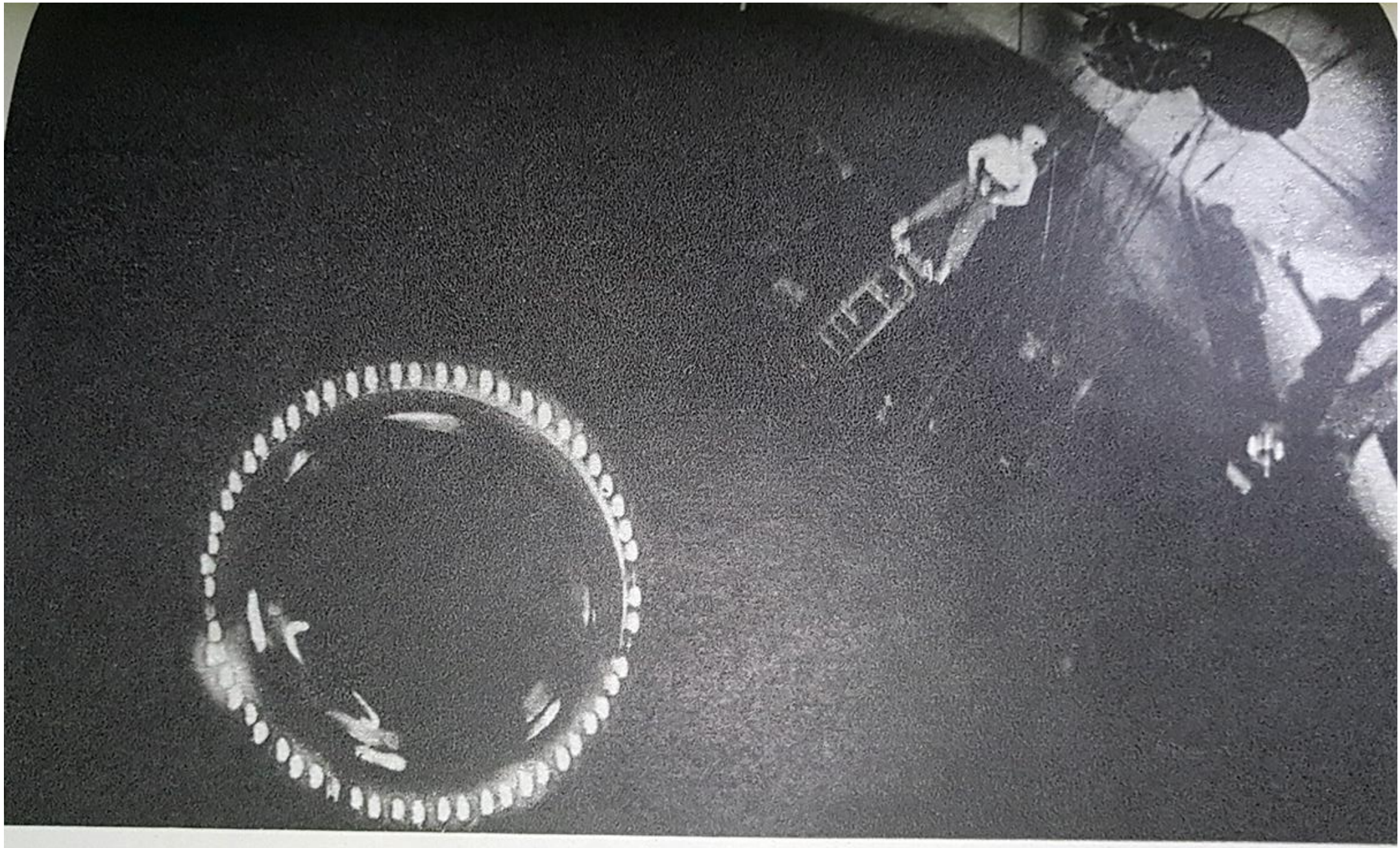
«Родченко участвовал на выставке «Советское фотоискусство». Открылась 24.IV.35 г., закрылась 7.V.35 г.

Развешивал. Шайхета повесил на почетное место. Тот страшно растроган».

Это была настоящая выставка. С каталогом. Каталог был сдан в набор 11 апреля, 16 апреля сдан в печать. К открытию все было готово. Каждый из участников был представлен фотопортретом, одной репродукцией с фотоработы. О каждом был написан небольшой очерк. Рядом — список выставленных произведений. Настоящий, как сейчас бы сказали, «научный» каталог.

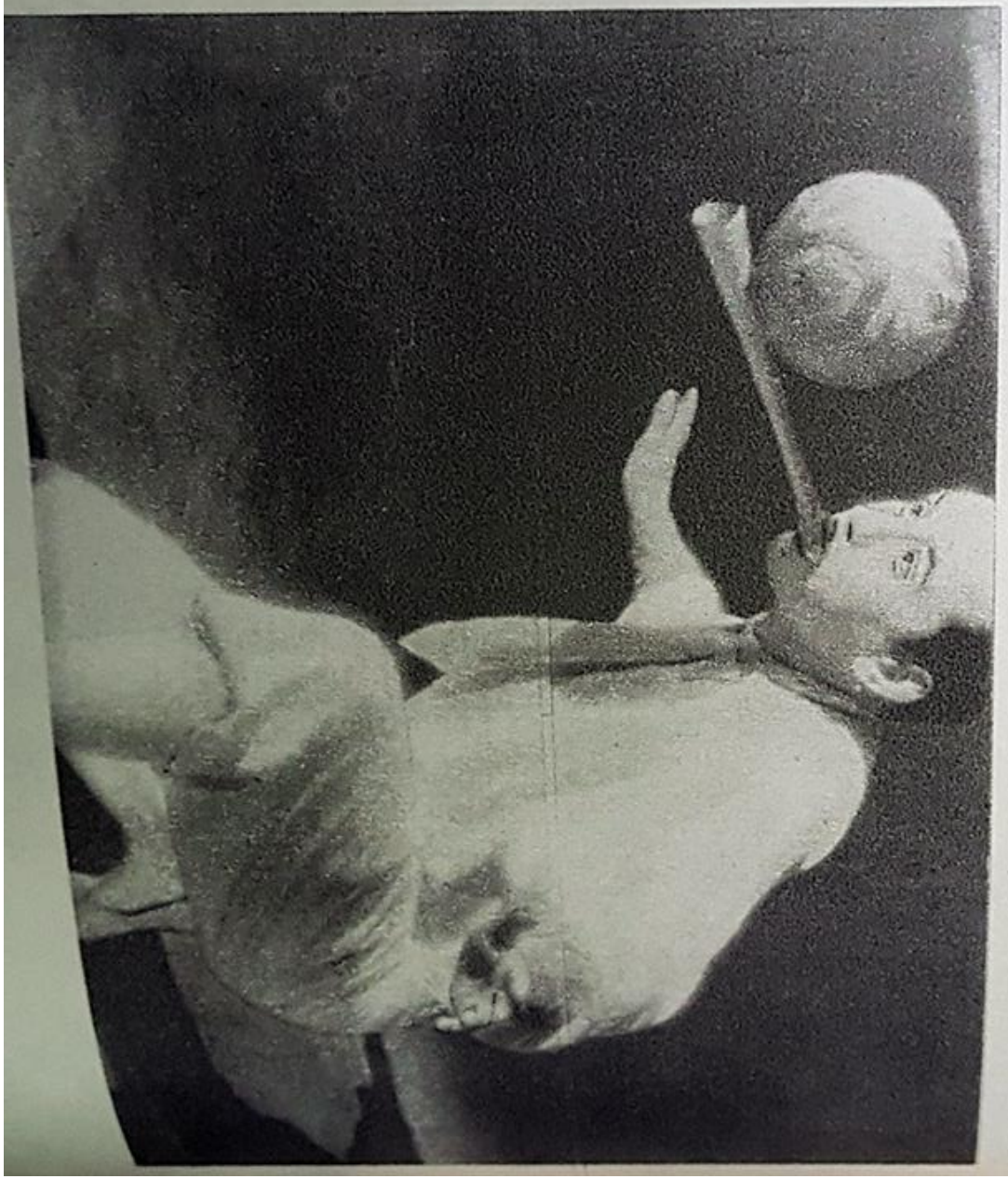
Откроем страницы, посвященные Родченко. Портрет автора очень необычный. Крупно скадрированный фрагмент лица. Щека, глаз, линия профиля и папироса. Совсем не похоже на классически спокойные, задумчивые или чисто протокольные портреты других участников. Исключение из этого ряда — портрет Е. Лангмана, который тоже необычен в попытке передать на фотографии ощущение фотографического стиля автора. Скорее всего, портрет сделан А. Штеренбергом. У него был еще один портрет Лангмана, который публиковался в 30-е годы под названием «Портрет формалиста». Родченко же, скорее всего, снимали либо Г. Петрусов, либо Е. Лангман. Им хотелось, чтобы портрет Родченко говорил о ракурсе, о композиционной кадрировке.

«А. М. Родченко — одна из известных и вместе с тем наиболее полемических творческих фигур советского фотоискусства, — говорилось в каталоге. — Во всех своих предшествующих художественных выявлениях он стоит на позициях «левого» искусства, исторически и формально связанного с русским футуризмом и конструктивизмом. В соответствии с этим А. Родченко является основоположником советской «новой» (лево-формалистской) фотографии, на путях которой им создано множество, зачастую весьма сильных и высококультурных, но почти всегда спорных работ.

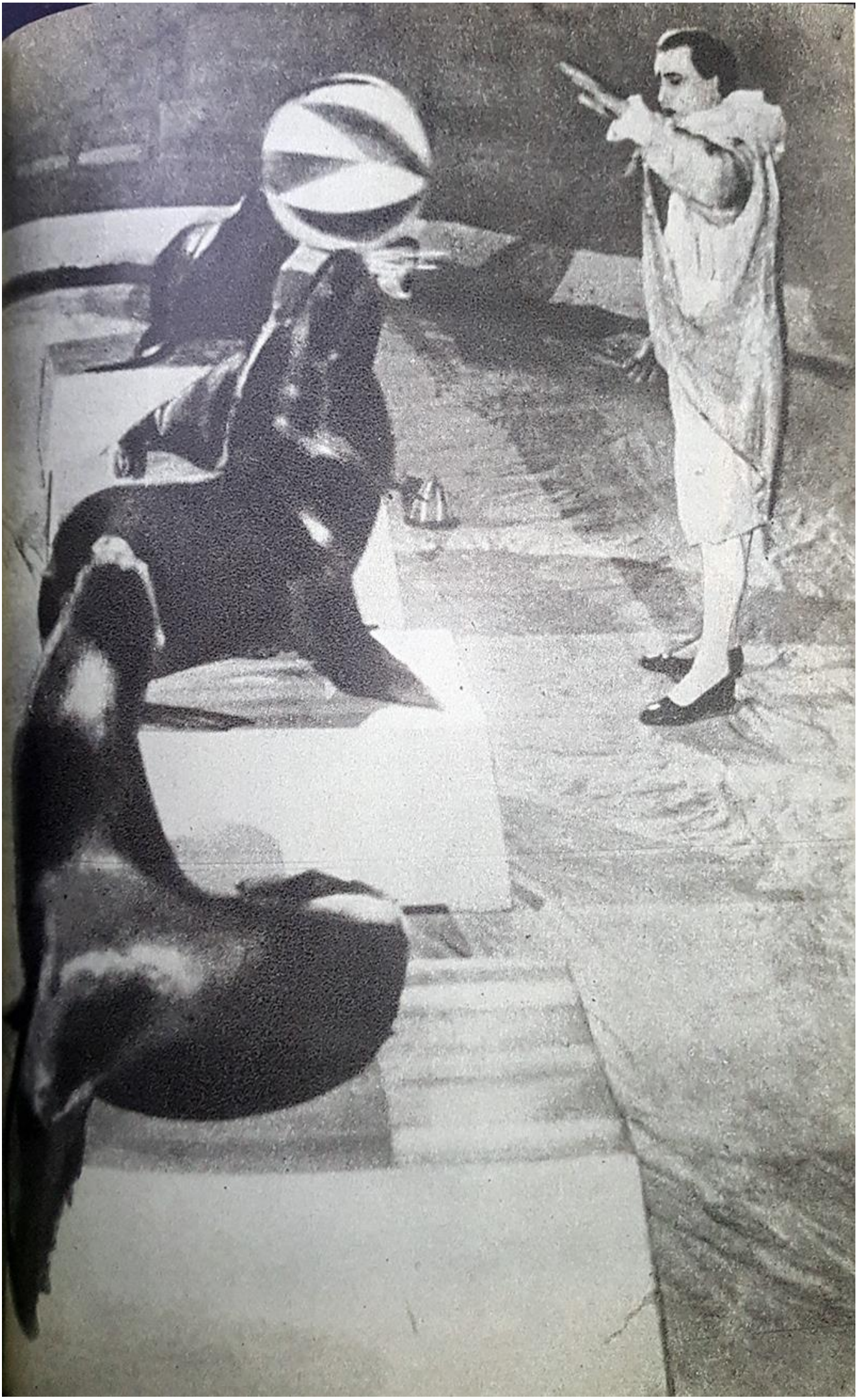


Воздушные гимнасты (1940)

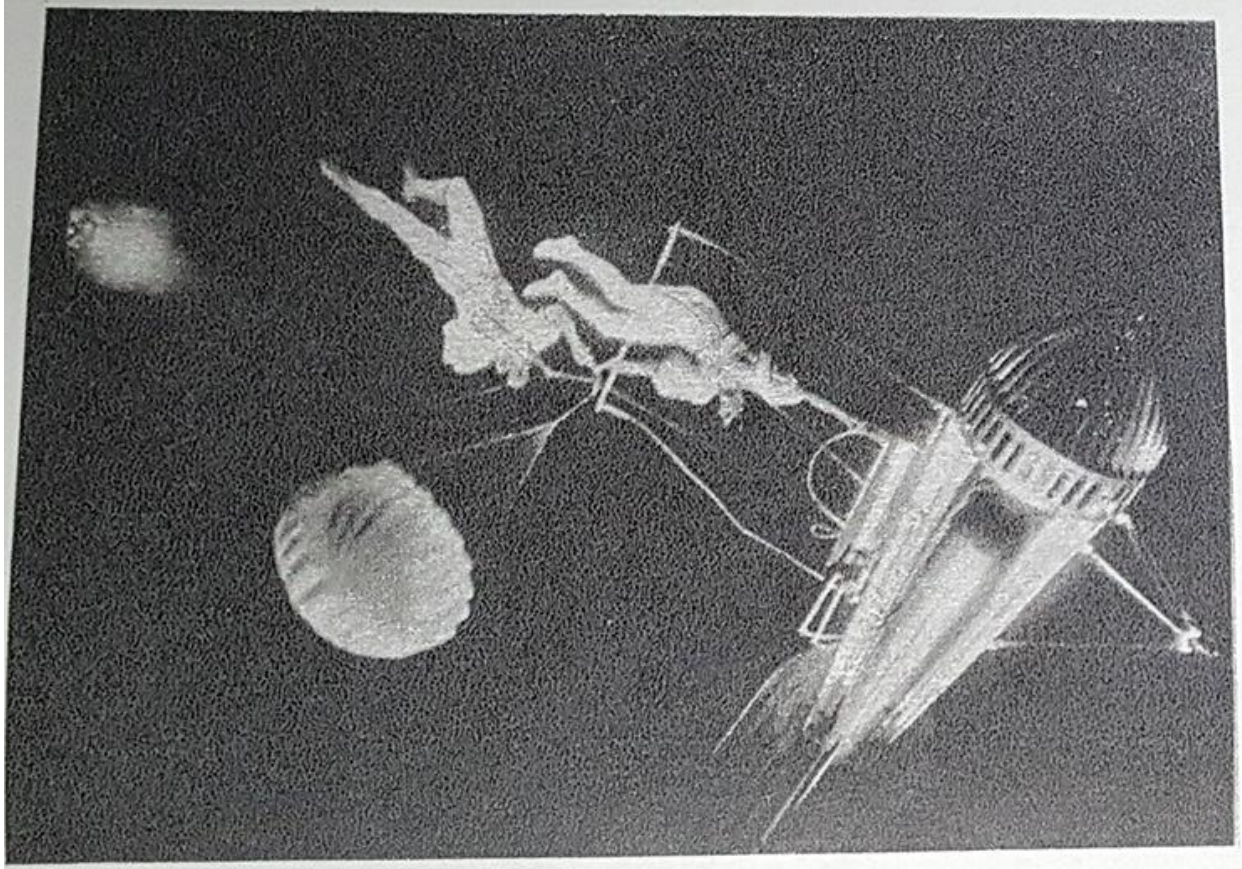
Владимир Дуров с морскими львами (1940)



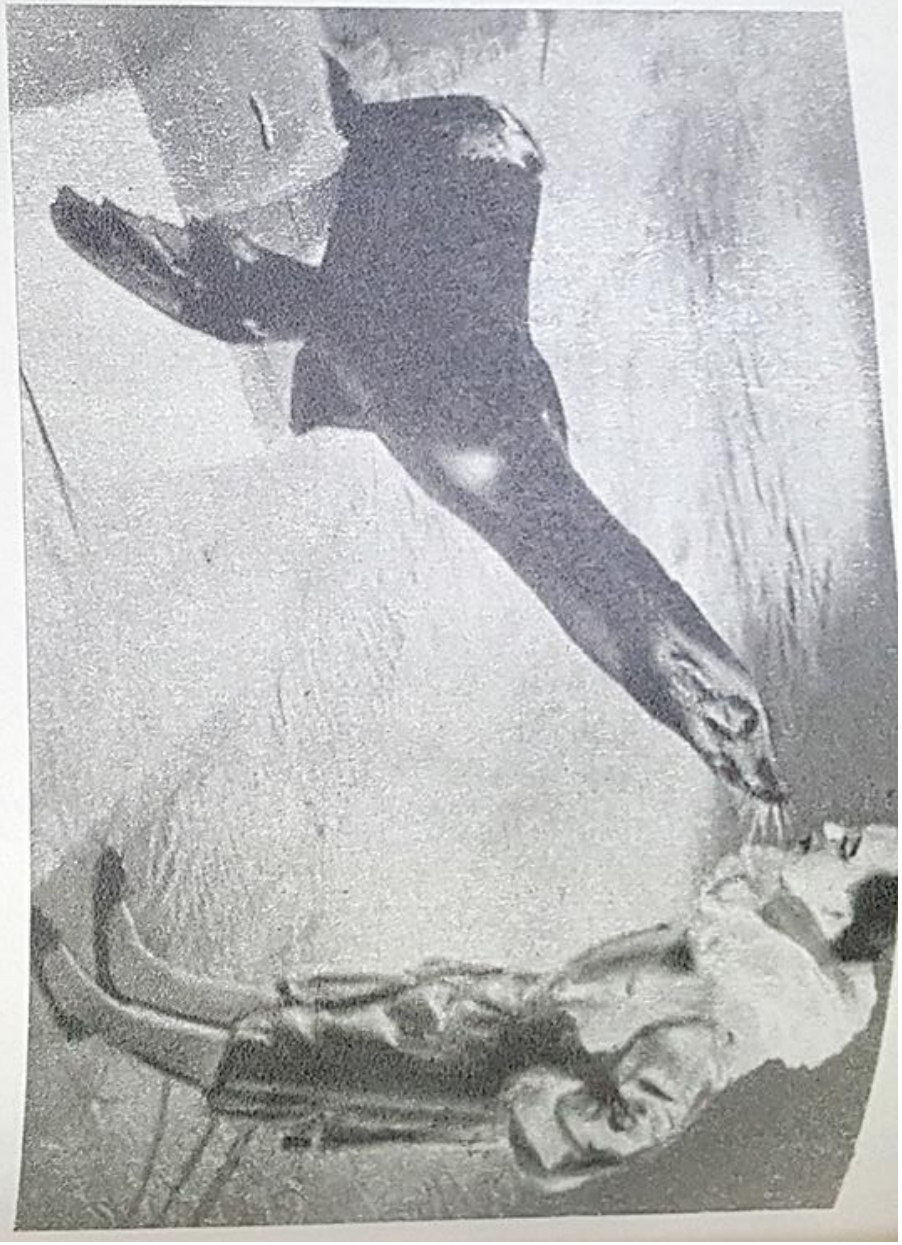
Жонглер с мячом (1940)

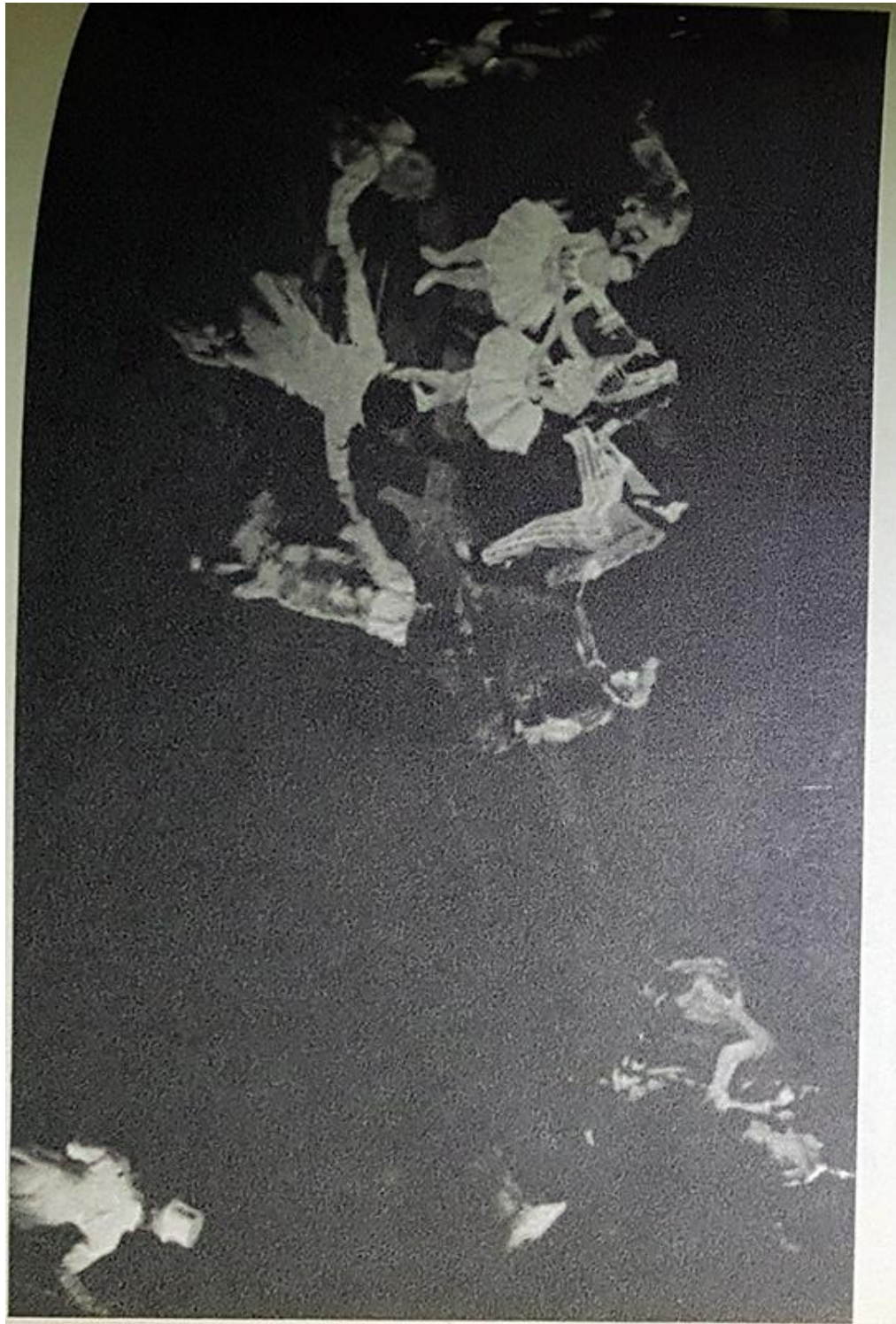


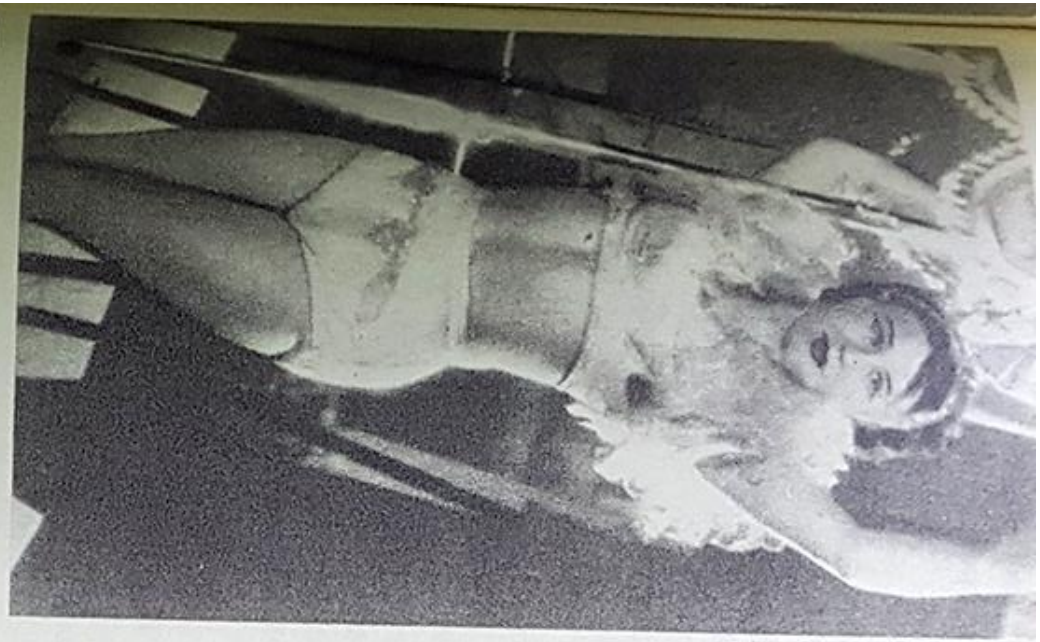
Воздушные гимнасты (1940)



В. Дуров с морским львом (1940)







Акробатка (1940)
Кордебалет (1940)

Основной прием, характеризующий творческий метод Родченко, сводится к отысканию особенной точки зрения или момента съемки, которыми порождются необыкновенные ракурсы, парадоксальные композиционные соотношения, повышенная фактурность изображения. Творческая продукция Родченко родственна германским фотомастерам из дессауского Баухауза: Махоли-Надь, Энне Бирман и др.».

Г. М. Болтянский (вероятно, он писал все эссе об авторах, совместное Л. Межеричером) так заключает разговор о Родченко:

«Значение Родченко в истории советского искусства очень велико; лишь немногие советские фоторепортеры, даже резко несогласные с программными положениями мастера, избегли его влияния. Некоторые являются его прямыми учениками (Е. Лангман, Игнатовичи). По существу, именно через творчество А. Родченко советское фотоискусство овладевает наследством «левой» западной фотографии» (Выставка работ мастеров советского фотоискусства. Под ред. Г. М. Болтянского, М. А. Гринберга, Л. П. Межеричера. М., 1935, с. 97).

В последней приведенной фразе из каталога довольно точно передано принципиальное значение творчества Родченко для советского фотоискусства. Родченко действительно сплавил воедино свой опыт экспериментальной беспредметной живописи и смысл визуальных поисков авангардных фотографов Западной Европы. Из этого сплава родились ракурсы Родченко. На своем родном, повседневном материале — домах, портретах, уличных сценах — мастер показал возможности нового видения. Именно через близость, узнаваемость натуры, показанной в новых ракурсах, он и привлек внимание фоторепортеров к ракурсам.

Родченко выставил 24 работы. Самая ранняя — опыт раскраски негативного изображения, напечатанного с кинокадра, под названием «Румба» — относится к 1927 году. К 1927—1928 годам относятся портреты В. Ф. Степановой и С. М. Третьякова.

Самые последние работы относятся к 1934 году; среди них — «Прыжок в воду». На выставке три варианта «Прыжков» висели друг под другом. В верхнем ряду снимок, на котором был изображен сгруппировавшийся пловец, как бы улетающий в небо. Затем — снимок спортсмена, летящего над водой по дуге. И внизу — фотография прыгающего в воду пловца — инструктора Астафьева. За последний снимок Родченко критиковали, утверждая, что фотография убита «физиологической деталью». Как потом выяснилось, автору, писавшему о снимке, не понравились волосатые ноги спортсмена.

Эти три «Прыжка в воду» представляют как бы концепцию ракурса Родченко в действии. Это уже не статика — не неподвижный дом, не неподвижный двор или улица. Это динамика движений человека. Точка зрения Родченко, разная во всех трех снимках, определила и характер композиции, и чувство, которое вызывают эти снимки. Самый верхний снимок — взгляд вверх, в небо из-под вышки для прыжков. Человек превратился в точку, сгусток воли. Это фантастика полета. Средний снимок сделан почти с нормальной точки зрения. Спортсмен как бы проплывает мимо камеры. Хотя делает это быстро, мгновенно. Наконец, нижний, третий, снимок представляет взгляд сверху. Пловец летит в воду. На первых двух снимках изображена несбыточная ситуация

застывшего полета. На третьем — ситуация реальная, остановленная в момент фазы падения. Три кадра. Три взгляда: вверх, перед собой, вниз.

На выставке «Мастеров» Родченко показал восемь снимков, так или иначе связанных со спортом, шесть из серии строительства Беломорканала, три портрета и городские и бытовые сюжеты.

В спортивных снимках острота ракурса оказалась скрытой за самим сюжетом, за динамикой события. И зрители обращали внимание уже не на то, откуда и как смотрит фотограф, а на само событие в кадре. Кадр Родченко воспринимался как само событие, как его документальный и реальный знак.

Может быть, поэтому отзывы в печати о работах Родченко были довольно спокойные. Прехнер сказал, что есть работы Родченко его волнующие, но он ожидал большего. Ответственный редактор журнала «Советское фото» Я. О. Збиневич в статье «К высотам фотографической культуры» написал, что «правые» и «левые» в фотографии, так же как и в политике, «едино суть». «Правый» — это Еремин, «левый» — это Родченко. Статья эта крайне возмутила Родченко, и он написал ответную заметку «К анализу фотоискусства».

Пожалуй, только С. Фридлянд отметил, что если у кого и присутствует на выставке яркий творческий почерк, то это у двух мастеров — у Еремина и Родченко.

В связи с выставкой широко публиковались работы всех участников. Родченко был представлен снимками: «Стекло и свет» 1928 года (не включенным в Вставку) и «Физкультурники» (другое название — «Дорогу женщине») 1934 года. В последнем снимке его привлекло глубинное построение кадра и момент оживления в шеренге парней, когда мимо них проходят девушки.

Ф. Кислов в заметке «Больше хороших снимков» упомянул об этой работе Родченко, но как о неудаче. Его возмутило, что Родченко невнимательно следил за спортсменами и снял то, чего не следовало показывать: «Физкультурники стоят нестройно, расхлябанно. В таких снимках нужно уметь показать дух коллективной спайки, дисциплину» (Кислов Ф. Больше хороших снимков. — «Сов. фото», 1934, № 5, с. 15).

Родченко ценит в человеке личность, живость, реакцию на окружение.
Кислов поучительным тоном говорит, что ничего этого не должно быть. Все должны быть одинаково целеустремленны...

Выставка «Мастеров» была событием в фотографии 30-х годов.

Для Родченко, несмотря на различия мнений и оценок, это все-таки была своего рода реабилитация в профессиональных фотокругах. Весь 1936 год он занимается активным творчеством. Работает как фоторепортер на съемке спорт-парадов на Красной площади. Готовится к очередным зарубежным фотовыставкам. Занимается живописью и графикой для себя, не показывая нигде свои композиции на темы цирка. И в этом же году он работает в журнале «Советское фото» как член редколлегии, пытается изменить облик журнала, пишет заметки и статьи в рубрику «Молодые мастера».

Первой вышла статья о Якове Халиле.

Лейтмотив статьи — поиск творческого почерка. Индивидуальные особенности творчества Родченко считает принципиально важными. Он не вообще рассуждает о развитии фотографии, а озабочен развитием способностей личности, и особенно молодежи.

«У нас нет ни собраний фотографии, ни музея, ни выставок. Мы еще не организовали ни одной индивидуальной выставки. А где выявить полно свое творческое лицо, как не на индивидуальной выставке?

Если я взялся писать о Халипе, то потому, что в его работах есть несомненные достоинства — свежесть приемов, творческие поиски, а главное — будущее» (Родченко А. О Я. Халипе. — «Сов. фото», 1936, № 10, с. 8).

Оценивая Халипа как талантливого молодого художника, умеющего выигрышно подать броские сюжеты, Родченко предлагает ему расширять круг и диапазон тем. Перейти от пейзажей к показу действия людей.

«Находить красивое в простом. Изгонять мишуру и дешевые эффекты помнить, что наши герои — это Молоков, Леваневский, Чкалов и другие, — люди с твердой волей, простые и ясные, достойные современники великого и подлинного вождя социализма товарища Сталина».

Да, Родченко так писал. И как ни непривычно, может быть, даже страшно видеть это имя в тексте Родченко, но это черта времени. И мы еще расскажем о том, что думал и что чувствовал Родченко в конце 30-х годов.

Статья о Халипе кончалась словами, что молодому автору не хватает в его фотографиях «действия, движения, людей, разворачивания темы». Родченко предполагал, что работа по заданию редакции «Изогиза» над фотоальбомом «20 лет РККА» (альбом вышел под названием «Красная Армия» в 1938 году) позволит Халилу проявить себя на новой тематике.

Родченко и Степанова были художниками этого фотоальбома. Они заказывали схему тех или иных конкретных сюжетов таким фотографам, как Б. Дорофеев, В. Шаховской, Д. Шулькин. Военно-Морской Флот по заданию художников снимал Я. Халип. Иногда Родченко даже пытался рисовать фотографам примерный тип кадра, который был необходим для той или иной страницы. Я. Халип вспоминал уже позже, в 70-е годы, что идея его знаменитого снимка «Главный калибр» родилась в мастерской художников.

В том кадре удачно совместились в разных пространственных планах изображения и командира с биноклем, и дула орудия на первом плане, и боевого корабля на горизонте.

О том, как он снимал, Халил сам рассказывает в письме Родченко и Степановой.

«Борт Линкора «Марат». 27—28 июня 1936 г.

Приветствую Вас, Варвара Федоровна и Александр Михайлович!

С приближением к родным берегам после 4-дневного похода берусь за перо. Идем к Кронштадту после учений, проведенных у южных берегов Балтийского моря.

Работа в походе имеет свои и положительные и отрицательные стороны. Положительные. Фиксируешь людей-краснофлотцев, командиров и работу механизмов так, как это действительно происходит, по-настоящему. Без инсценировок и отсебятины. И в этом своеобразный минус.

Невозможно сделать и построить кадр так, как мне хотелось бы. Являясь единицей на военном корабле, подчиняюсь проведению тревоги по-боевому, так как, сами понимаете, все «задраено», людей нет. Еще одно обстоятельство меня подвело: облака. Или чистое голубое небо — или серятина затянет. Но несмотря на встретившиеся трудности, старался их преодолеть и работать. Думаю, что часть материала будет интересной. Сделал пробную проявку на «Марате». Все в порядке. Не знаю еще, как будет обстоять дело с остальной проявкой, так как условия не блестящие. А материал надо просмотреть на месте. Завтра продолжаю съемку в Кронштадте и готовлюсь к параду физкультурников в Ленинграде. По приезде в Ленинград буду звонить. Настроение боевое. Привет всем.

Уважающий вас Я. Халип» (Архив А. Родченко и В. Степановой.).

Уважение к Родченко Халип сохранил до конца своей жизни. Он всегда приходил на посмертные фотовыставки Родченко. Говорил просто и весело, вспомия Родченко и свою работу фоторепортера в 30-е годы. Особенно интересным его выступление на встрече ветеранов советской фотографии, которую редакция «Советское фото» устроила в мастерской Родченко и Степановой в 1979 году…

Замершее время

Я почти знаю, что не нужно делать. Не нужно делать, как Герасимов, Бродский. А вот как нужно, не знаю, или, быть может, не могу, как и все.

Родченко А. Записки из дневника

В живописи Родченко в 30-е годы часто повторяются похожие сюжеты: жонглер, бросающий мячи, акробат на трапеции высоко под куполом, наездница, прыгающая через обруч. Неустойчивость равновесия циркового аттракциона. Постоянная опасность. Не будем проводить прямых аналогий с жизнью, но сцены эти не случайны.

В 30-е годы обстановка в среде профессионалов фотографов была столь же драматичной, как и во всей стране. Любая критика, сведение счетов могли вдруг обернуться доносом и репрессиями. Любое публичное выступление, неосторожная реплика могли иметь самые трагические последствия для человека, который упоминался в том или ином выступлении. Листая журнал «Советское фото» за 1936 год, статью члена редколлегии журнала Л. Межеричера «О трех опасностях», касавшуюся вопросов творческого метода, вдруг обращаешь внимание на небольшой абзац. «Письмо в редакцию», подписанное А. Скурихиным.

«В своем выступлении на дискуссии (дискуссия о творческом методе возникла в ходе обсуждения выставки «Мастера советского фотоискусства», где А. Скурихин также принимал участие. —А. Л.), характеризуя творчество А. Родченко, я совершил грубую политическую ошибку, проводя недопустимую, неверную параллель и говоря о нем не как о творческом противнике, а как о враге.

Осуждая эту часть своего выступления, я приношу искреннее извинение т. Родченко и прошу редакцию «Советского фото» напечатать это письмо в одном из номеров журнала» (Скурихин А. Письмо в редакцию – «Сов. фото», 1936, № 5—6, с. 38.).

А. Скурихин вовремя понял опасность неосторожных слов и извинился. Родченко и Скурихин оставались друзьями. В статье Л. Межеричера как пример неправильной и излишне упрощенной трактовки социального содержания фотографии приводились слова Бохонова о фотографии Родченко «Пионерка».

«Почему пионерка смотрит вверх?! Пионерка не смеет смотреть вверх, это не идейно. Вперед должны смотреть пионерки и комсомолки» (Межеричер Л. О трех опасностях. — «Сов. фото», 1936, № 5—6, с. 38).

Межеричер пытался восстановить объективную оценку фотоискусства, без прямолинейного политического толкования. Он извинился перед Родченко в одной из статей за «неправильную критику» 1930—1931 годов.

«Мы не отрицаем громадных заслуг т. Родченко как искателя новых форм, пролагателя новых путей, мастера высокой культуры, которой у него учились многие. Но именно поэтому в данной дискуссии как для него, так и для каждого из нас совершенно обязательны скромность, самокритика, отсутствие заносчивости...» (Там же.).

Обстановка 1937 года стала напряженнее. Репрессирован Межеричер. Начинается поиск «врагов советской фотографии». В секции фотокиноработников идут перевыборные собрания и чистки...

Каждый винил себя публично в том, что плохо или недостаточно сознательно работал. Очевидно, к этому времени относится маленький клочок бумаги, написанный мелким почерком Родченко. Скорее всего, это черновик какого-то его выступления...

«Сам я виноват в том, что не вошел в президиум и не был таким образом ответствен за секцию.

Виноват в том, что сидел год в редакции «Советского фото», наивно веря, что дело наладится, так как меня кормили обещаниями из номера в номер.

Виноват в том, что, не руководя секцией и зная, что я только член бюро, не боролся энергично со спячкой в президиуме.

Виноват в том, что не собрал ни разу партийцев фоторепортеров, чтобы поставить те задачи секции, которые мы должны выполнять.

Виноват в том, что не заставляю работать молодежь в секции...

Виноват в том, что сидел на фотосекции как генерал на свадьбе или американский наблюдатель...

Нужно было совсем не ходить».

Очевидно, что все же обсуждение состоялось, но трудно сказать, каковы были его выводы.

Из именитых советских фоторепортеров 30-х годов, наверное, лишь Игнатович и Родченко не публиковали в печати своих портретов Сталина. У Родченко никогда не было разрешения на

такую съемку... Как Родченко относился к Сталину? Материала на этот счет очень мало, но все же кое-что можно сказать определенно.

Первый раз Родченко упоминал имя Сталина в своей заметке «Будем делать лучше, чем на Западе», написанной для журнала «Советское искусство» в 1932 году. Родченко призывал художников следовать лозунгу индустриализации по существу, то есть не рисовать завод на картине с натуры, а входить во все виды производства, проектируя новую продукцию. Второе упоминание встречается в статье о Я. Халипе, о которой мы уже говорили. Третье — в статье «Как мы работали над Первой Конной» (Текст этот опубликован в книге «А. М. Родченко и В. Ф. Степанова» из серии «Мастера советского книжного искусства» (М., «Книга», 1989).

Нет свидетельств о том, как Родченко относился к Сталину наедине с самим собой. Он не писал об этом в дневнике. Но его отношение к репрессиям в дневнике есть. Запись об этом появляется в 1938 году:

«30 июня 1938 г.

Странное время. Все шепчутся. Все боятся.

Очень нервирует, что у каждого кто-нибудь из знакомых взят. Не знаю, за что и где он.

От их разговоров сам начинаешь поддаваться панике... Это от неизвестности…»

Или еще одна запись:

«19 августа. 1938 г.

«Я почти знаю, что не нужно делать. Не нужно делать, как Герасимов, Бродский.

А вот как нужно, не знаю, или, быть может, не могу, как и все.

Почему такое разложение?

Всякий вопрос рассматривается с политической точки зрения.

Конечно, это перегиб. Но очень гибкий, сгибаемый.

Нужно же немного дать творческих идей широкого диапазона.

Нужно руководство искусством тоже, чтоб немного творило. А то безумно скучно и однообразно...»

В 1937—1938 годах Родченко снимал спортивные соревнования на стадионе «Динамо», военный парад на Красной площади. Создавался фотоальбом «Красная Армия». Работа шла к концу, когда арестовали С. Третьякова, автора текста... Стало небезопасно пользоваться фотографиями военной техники.

Но Родченко недоволен, как всегда, прежде всего собой, а не обстоятельствами. Продолжим выдержки из дневника, относящиеся к лету 1938 года.

«Никак не начну печатать.

Да и нужно писать (речь идет о живописи. — А. Л.). Отсюда настроение. Отсюда пустота.

Читаю письма Флобера, как они интересны!

Как они насыщенны, неистовы и смелы.

Вот так нужно думать и работать.

Что есть для Всесоюзной фотовыставки:

Парад спортивный

Спорт

Цирк

Муля

Маяковский

Яхты

Нужно еще снять:

Цветы

Зоосад

Ботанический

П. К. Отдыха

Купил пленки для двухцветной фотографии.

Думаю, как сделать трехцветные. Нужно все же сделать цветные. Показать колорит.

Но как безумно скучно.

Не нужен я. И ничего не нужно. Никто не требует от меня ничего!»

Лето 1938 года бесконечно тянулось в жарких днях, без единого дождя. Рассохлись двери, пол, лопнуло банджо, на котором Родченко любил что-то наигрывать. Жара все не проходила. В Москве в тени было до 36°. В лаборатории — духота. Печатать невозможно. Спать можно было только на балконе...

«8 сентября 1938 г.

Погода все такая же безумная. Не было еще ни разу дождя.

Сушь, все двери разошлись.

Так странно, что ходят тучи, бывает гроза и ни капли дождя.

Работаю над эскизами (для живописи. — А. Л.). Но настроение никчемности продолжается. Никчемность этих эскизов и картин.

Как же работать?

Каким маленьким, ненужным считаешь себя в этой невероятной горячке дней.

И почему. Когда ты самым искренним образом за свою страну, и за социализм?»

Для статей Родченко 1936 года и более ранних лет была характерна патетика, героика, призывы к творчеству.

Через два года это настроение сменяется чувством одиночества и тоской. Он ощущает свою изолированность от других людей, настороженность. У него нет таких ярых поклонников или критиков, как раньше. Творческая жизнь замирает…

Наконец 10 сентября 1938 года в дневнике появляется запись, которая объясняет нам многое в его настроении.

«Еще настроение плохое оттого, что все время кого-нибудь забирают как врагов народа и они исчезают бесследно. Ходят слухи о многих случаях, когда эти люди страдают невинно.

Всякая сволочь пишет ложные доносы, и человек сидит по полгода.

Значит, я не гарантирован от того, что кто-нибудь не напишет ложный донос и все рухнет.

Семью высылают и делу конец.

Знакомые, вроде Жоржа (Г. Петрусов — фоторепортер, друг Родченко. - А Л.) и других, рассказывают случаи невероятные. Нужно их записать».

Эта запись даже сегодня действует очень сильно своей подлинностью. У Г. Петрусова была арестована жена, и он, боясь оставаться дома, пришел ночевать к Родченко и Степановой.

Родченко пишет, что нужно записывать все случаи несправедливых арестов. Но он не мог быть историком. Потому так ничего больше и не записал. Его мысль всегда работала на придумывание, изобретение, но не на репродукцию, воспроизведение... Или он понял, какая опасность грозит всем, его семье и его работам прошлых лет в том числе...

Очень скоро события в Европе, захват Чехословакии Гитлером станут основной темой его беспокойства. Он даже какое-то время будет собирать вырезки, касающиеся положения в мире.

«3 октября 1938 г.

Все высокие идеи, за которые боролись классики Запада, ни черта не стоят. Один тупой немец их раздавил сапогом».

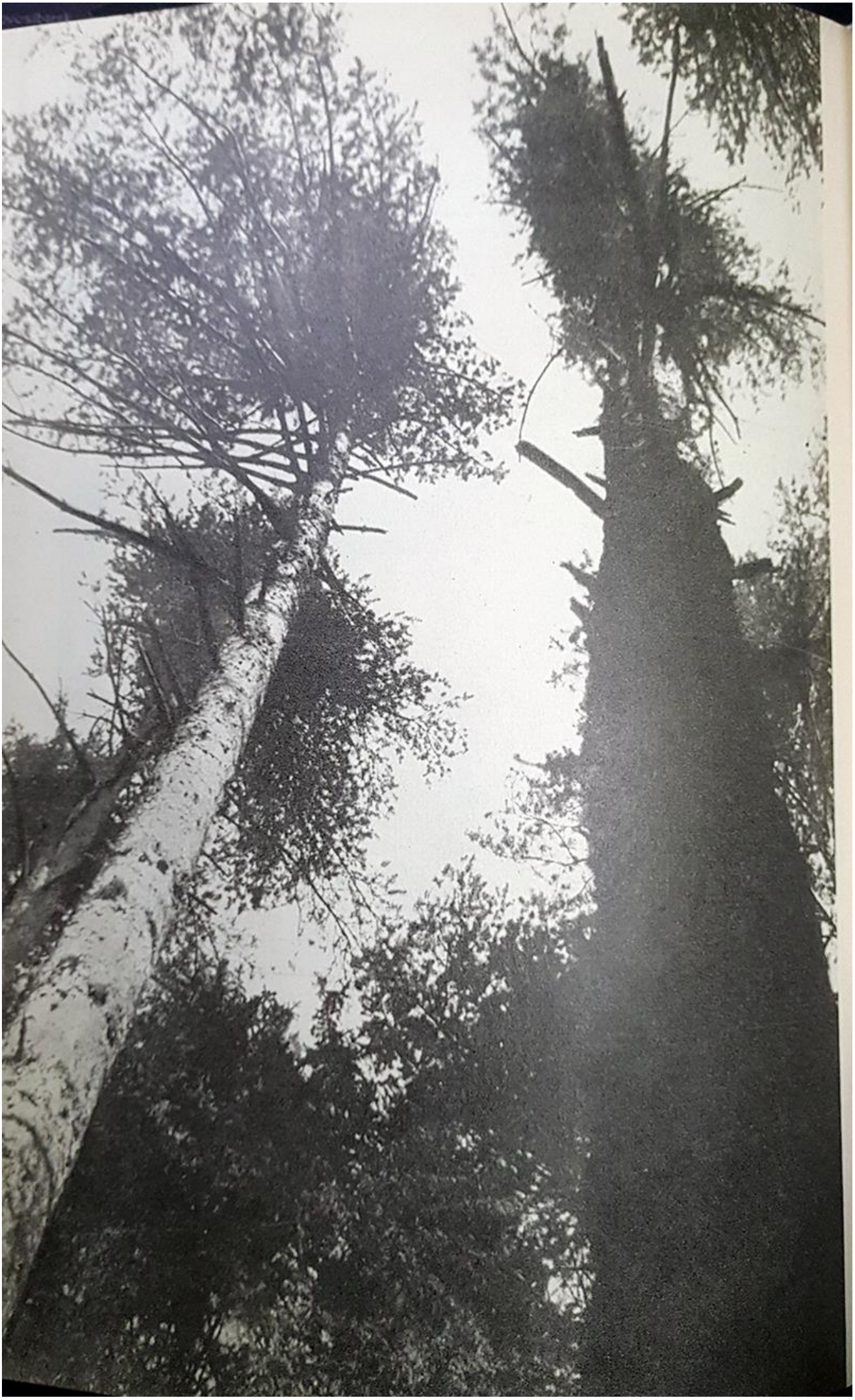
Он разочарован культурной Европой, которая не смогла остановить фашизм.

Ниже идет краткая запись о фотографических новостях:

«Мы организуем в Горкоме Горком фоторабо тников и Кооперативное товарищество при Всекохудожнике».

Он хотел использовать этот момент для принятия обширной программы «Творческой комиссии Горкома фоторабо тников».

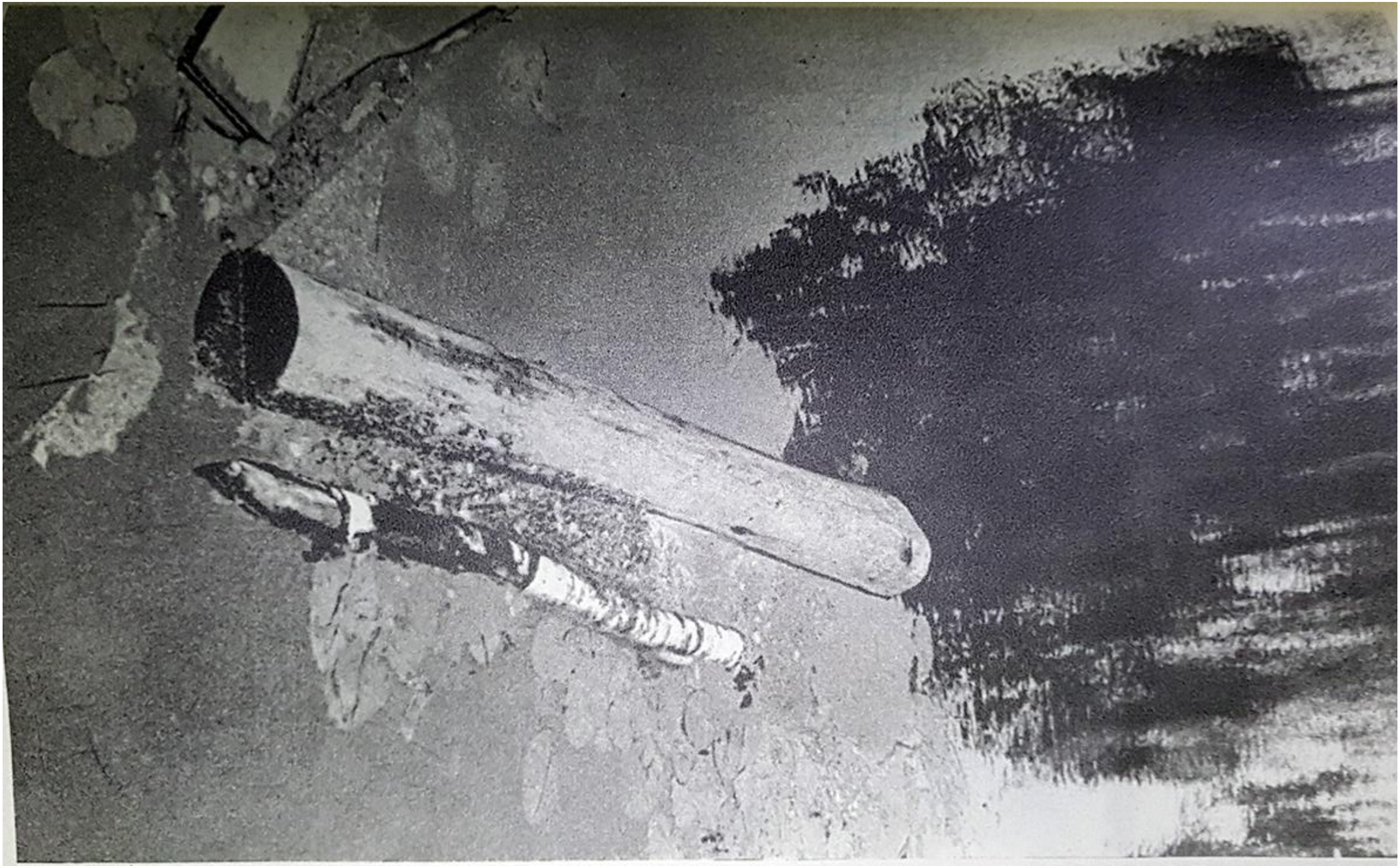
Сосны. Пушкино (1927)



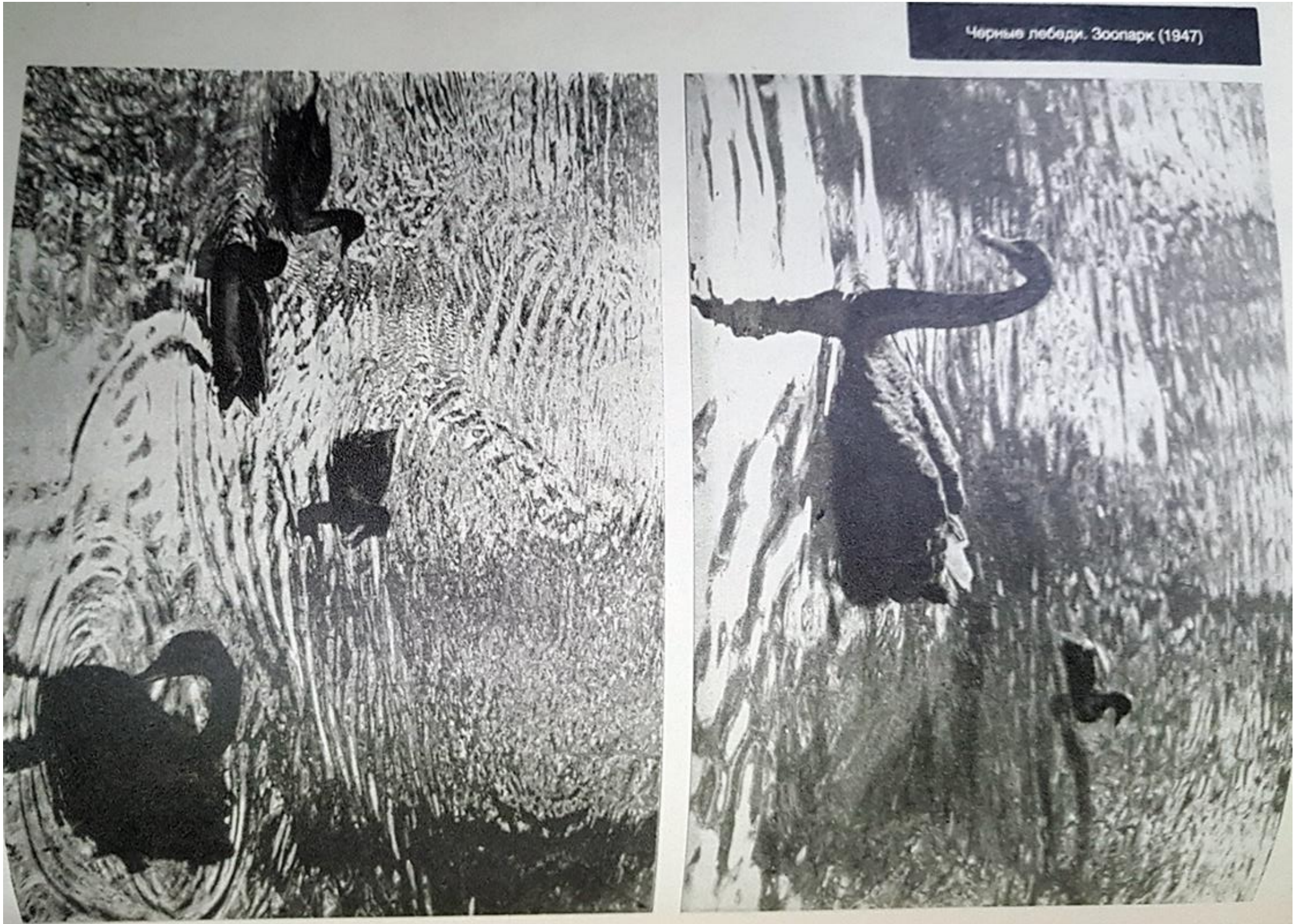
Карелия. Упавшая сосна (1933)

Сосны (1927)

Зимний пейзаж (1933)
За червями (1933)



Бревно. Карелия (1933)



Черные лебеди. Зоопарк (1947)

Он напечатал на своей старенькой пишущей машинке «Корона» план на длинных узких листах бумаги. В его архиве сохранился второй экземпляр плана. Судя по содержанию отдельных пунктов, Родченко пытался повернуть работу именно в сторону творческой профессиональной активности. Пункт первый гласит: «Личный просмотр работ всего состава Горкома фоторабoтников с творческой стороны».

Во втором пункте перечислены темы лекций, которые необходимо прочитать для поднятия квалификации: фоторепортаж, портрет, репродукция, фотопечать для прессы, художественная фотопечать, ретушь, монтировка, как нужно содержать архив, фотоочерк, фотоальбом, фотоиллюстрация, название, фототекстовка. Отдельным списком шли профессиональные художественные вопросы: композиция, тональная гамма, история изобразительного искусства, история фотографии. Должны были читаться лекции также и об оптике, фотоаппаратуре, осветительной аппаратуре, фотографической химии, цветной фотографии, бромойле и т. д.

Наибольший интерес представляет выставочная программа фотосекции. Кроме годовых и тематических выставок, выставок индивидуальных Родченко предлагал организовывать проблемные фотовыставки. В его программе они названы «показательными»:

«1. По задачам композиции.

2. Все способы фотопечати.
3. Фоторепортаж советский.
4. Фоторепортаж иностранный.
5. Советский портрет.
6. Советский пейзаж.
7. Фото в газете.
8. Фото в журнале.
9. Фото в альбоме.
10. Фото в стенгазете.
11. Фото на выставке (имеется в виду подача снимка для экспозиции. — АЛ).
12. Цветное фото.
13. Старая фотография (имеется в виду дореволюционная. — А. Л.).
14. Ретушь.
15. Фотомонтаж.
16. Репродукция.
17. Фотоаппаратура, осветительная аппаратура, фотоматериалы.
18. Фотоиздания».

Эту программу Родченко составлял в 1937—1938 годах. Наверное, он думал о том, что есть возможность изменить общую глухую и страшную ситуацию хотя бы внутри отдельной творческой группы. Один из окончательных вариантов программы был сдан в фотосекцию в феврале 1939 года.

Родченко участвовал на всех фотовыставках в СССР, проходивших в предвоенные годы. Он

был членом жюри и часто оформлял эти выставки как художник. Так было с 1-й Всесоюзной выставкой фотоискусства, размещавшейся в здании Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Было не так-то просто распределить материал на стендах, придумать экономное и выразительное размещение стендов в пространстве белого зала и колоннады. На кальке сохранились варианты планировки второго этажа.

Непосредственно к этой выставке Родченко разрабатывал и проект эмблемы. На небольших цветных эскизах по-разному варьировались несколько предметов: флаг, «лейка» со штативом, Кремль или земной шар. Для той же выставки он сделал проект диплома.

Заключительные фотосерии Родченко были посвящены трем темам: театр, цирк и зоопарк.

В театр, балет, оперу Родченко не так-то часто ходил в 20-е годы. В 30-е годы театр оставался почти единственным местом, где допускалась фантазия, условность, сказочность. Оперу «Руслан и Людмила» и балет «Тщетная предосторожностъ» Родченко снимал в 1938 году. Он планировал дать ряд вытянутых по формату горизонтальных снимков на очередную фотовыставку. Долго подбирал бумагу, тип виража. Ему все хотелось передать легкость, какую-то эфемерность, хрупкость этого сотканного из света и движения зрелища. Родченко снимал из партера длиннофокусным мягко рисующим объективом «Тамбар», потому все кадры построены на фронтальной композиции.

Ракурс заявил о себе снова лишь в цирковой серии Родченко. В 1940 году началась подготовка очередного номера журнала «СССР на стройке». В течение нескольких месяцев Родченко ходил в цирк и снимал самые разные номера: дрессировщиков, акробатов, клоунов, воздушных гимнастов.

Композиции цирка чаще всего построены на соотношении черного фона и высвеченных фигур артистов. Жонглеры, дрессировщики и акробаты часто работали с круглыми предметами — шарами, кольцами, гигантскими колесами. Композиции строились из круглых по форме вещей. Это был своего рода возврат к геометрической живописи 20-х годов.

В том же 1940 году Родченко сделал серию проектов цирковых костюмов для номера воздушных гимнастов. По эскизам видно, как ему хочется, чтобы артисты выглядели фантастически необычно. Но не в стиле пестрого карнавального костюма, а несколько строго и функционально — так, как могли бы одеваться в будущем спортсмены или космонавты.

Но очередной номер «СССР на стройке» не вышел. Началась война. В июле 1941 года закрылся и сам журнал. Родченко только получил справку о том, что с 1933 по 1940 год он работал внештатным художником по договорам.

Семья уехала вместе с Московским отделением Союза художников в эвакуацию в Молотов. Родченко очень жалел об отъезде. И уже с осени 1941 года пытался выехать обратно в Москву. Он работал фотокорреспондентом газеты «Сталинский ударник», рисовал киноафиши. Лишь в конце 1942 года удалось получить разрешение и путевку для поездки в Москву. Причина — поездка за материалом для выставок, которые оформляла в Перми Степанова.

Лишь весной 1943 года семья собралась в Москве полностью — супруга, дочь Варвара, которую дома все звали Мулей. Так обращались к ней знакомые Родченко и Степановой уже

после их смерти...

Через год после смерти Родченко полетел первый спутник. Открылась его персональная фотовыставка, устроенная Союзом журналистов СССР и подобранная Степановой. Она пригласила на вечер всех, кого бы хотел видеть Родченко.

Заключительный ракурс

Каждое новое у видение рождает революцию.
А. Родченко

Понимание того, что сделал в своей жизни Родченко, приходит постепенно. В одной статье его назвали «разведчиком в искусстве» (Лапшин В. Жизнь, полная поисков. — «Творчество», 1962, № 9) И это, может быть, эмоционально точнее, чем «экспериментатор».

Борис Игнатович, выступая на вечере памяти Родченко в 1962 году, сказал, что Родченко разведывал новые возможности в фотографии. Именно поэтому ему было нелегко сразу воплотить свой опыт в художественно безукоризненную форму. Может быть, поэтому часто проходило время, прежде чем Родченко включал ту или иную экспериментальную работу в выставку. Нужно было время, чтобы «отточить» кадрировку, тщательно отпечатать и отретушировать снимок. Убрать мусор, лишние блики, тени. Родченко любил вешать на стену новые работы, он тоже как бы привыкал к ним.

Уже два поколения критиков пытаются определить, в чем же секрет притягательности и значительности его фотографии. При этом совсем не обязательно, что этим людям снимки Родченко нравятся. Они их иногда просто интригуют. Критики пишут об истоках репортажа в работах мастера. О том, что он отобразил свое время. О том, что его фотографии пронизаны искусством.

Среди снимков Родченко есть семейные фотографии, фотографии друзей, вроде бы не очень значительные уличные сцены.

Казалось, это самая обыденная тематика, снято то, что под рукой, рядом, вокруг. Что же в этом особенного? Что особенного в его творчестве в целом?

А особенное заключается в том, что своими фотографиями, полемически написанными статьями о фотоискусстве Родченко ввел новую шкалу оценок в область фотографии. Во-первых, он своей практикой обосновывал художественную ценность фоторепортажа. А во-вторых, что самое главное, он ввел в фототворчество совершенно новое понятие — отношение к фотографии как к визуальному изобретению.

Каждая принципиальная фотография Родченко содержит в себе некий закон, формулу. При всем ее конкретном вещественном или событийном содержании она имеет некую универсальность, всеобщность, фундаментальность.

Ракурсы дома и технические объекты в фотографии — это понятия о структуре и геометрической определенности композиции.

Стеклянные предметы, снятые на просвет, — это снова геометрия и плюс выявление светом свойств материала и оптических закономерностей преломления света. Фотографы-художники всегда любят снимать то, что имеет родовую связь с фотографией: стекло, линзы, зеркала.

Снимок Родченко «Девушка с лейкой» основан на уравновешенности диагональной композиции. Он демонстрирует самостоятельные пластические свойства света и световой структуры.

Пионер, прыгающий в воду спортсмен, люди творчества —- это символы непредвзятого и нешаблонного взгляда на человека со стороны.

На классических родченковских снимках мы не видим каких-то специально привнесенных примет обстановки, времени. Он не снимал политиков и других великих людей мира сего, кроме Маяковского. Некоторые снимки Родченко остаются вне злобы дня, потому что основаны на принципиальных качествах и свойствах композиции. Может быть, потому, что они так зрительно определенны, им хотелось подражать, и это нетрудно было сделать.

Многие фотографы прошлого, даже работающие сейчас, как в СССР, так и в других странах, по-своему переболели ракурсом. Сегодня приемы Родченко может повторить член любого фотокружка. Но точно так же сегодня любой школьник с легкостью решает задачки по формулам Ньютона, использует в расчетах законы Кулона или применяет уравнение Эйнштейна.

Гораздо труднее понять и объяснить, как эти «фотографии-формулы» были сделаны. С именами таких фотографов, как Махоли-Надь, Ман Рей и Родченко, связана эпоха визуальных открытий, освоения художественной культурой возможностей фотографии.

Трудно выбрать среди, работ Родченко, живописных, дизайнерских или фотографических, какую-либо одну и сказать: это есть весь Родченко. Его творчество становится понятным лишь после знакомства со значительным количеством работ, лишь в сопоставлении их с идеями искусства того времени, лишь в контакте в личностью художника, которая возникает при чтении текстов и высказываний автора. Для того чтобы услышать «голос» Родченко, мы включили в эту книгу его статьи, программы и записки. Когда Родченко в 1933 году снимал Беломорстройи жил в Карелии, он почти каждый день писал домой Варваре Степановой письма. Он всегда в письмах старался ее ободрить, настроить на творчество, снять хандру. Даже если ему самому было трудно. Мы хотим привести отрывок из письма, в котором открываются новые ракурсы Родченко как человека:

«У меня часто плохое состояние... Я уехал от самого себя... Я ищу себя. Я сомневаюсь в себе... Я не найду себя.

Но мне кажется, я все делал правильно и правильно сомневался.

Я никогда не знал, что жизнь — так сложно. В работе я привык сомневаться, но в жизни я никогда не сомневался.

Нет... Я не чувствую своих сорока трех.

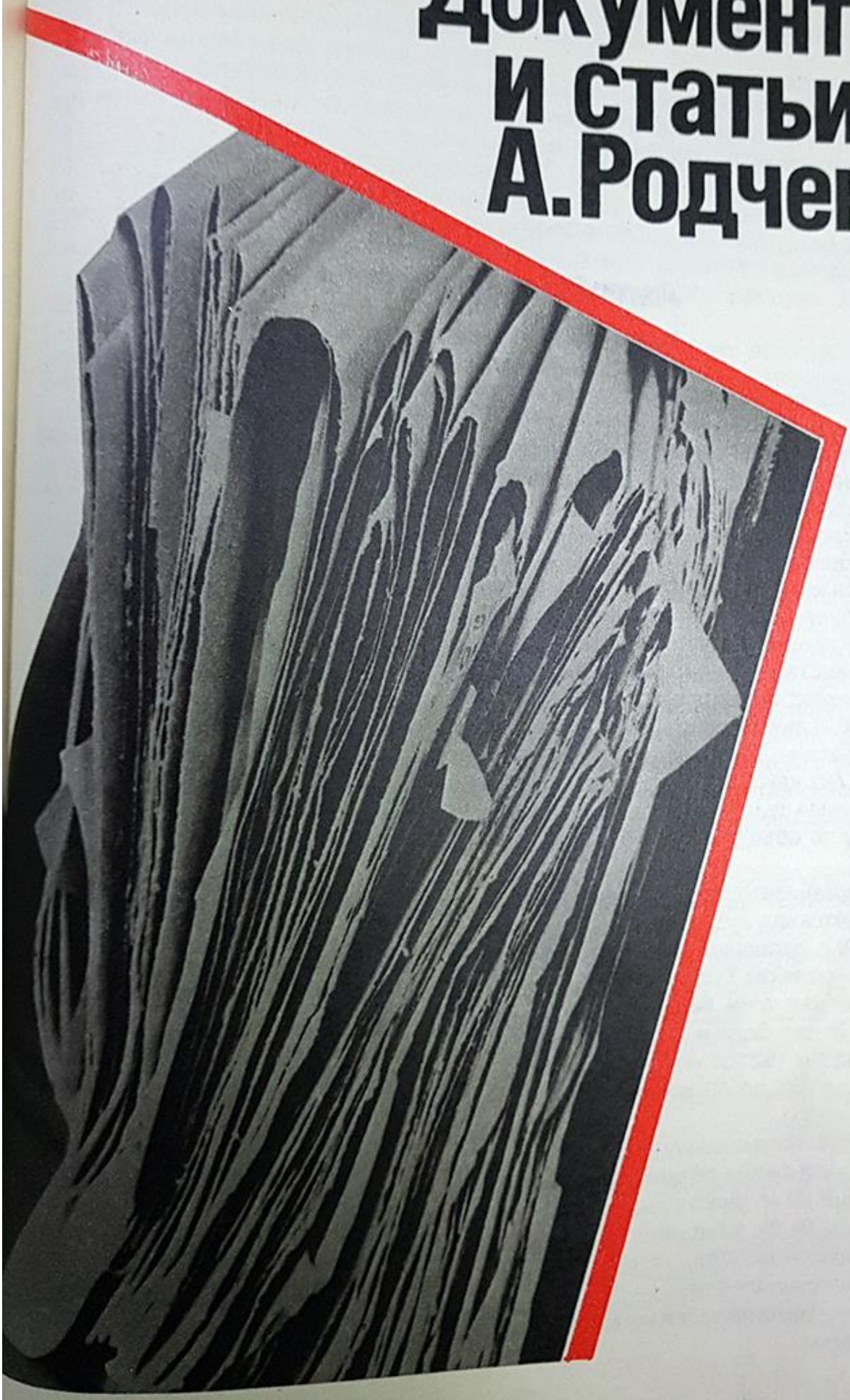
Я просто при плохом настроении. Правда — всего только двадцать три.

И не думаю, что нельзя отставать. Нет... Я думаю еще забежать вперед.

Я хочу умереть совсем молодым, в озорстве и задоре.

Я знаю, что все еще впереди...»

Документы и статьи А.Родченко



Автобиография
(около 1939 г.)

Родился в Петербурге в 1891 г. Отец — театральный бутафор из безземельных крестьян бывш. Смоленской губернии. Умер в 1907 г. Мать прачка. Умерла в 1933 г.

Окончил Казанскую художественную школу в 1914 г. Поехал в Москву учиться дальше. Хотел поступить в Училище живописи. Представил на экзамене самостоятельные эскизы, не приняли. Сторож училища, возвращая работы, сказал: «Зря Вы показывали свои домашние работы, Коровин про них сказал: «Это готовый художник, нам с ним делать нечего...» Так и отказали в приеме.

Учился в Строгановском училище. Без конца перерисовывали Борщевского. Надоело. Ушел. Стал работать самостоятельно по живописи.

Начал выставляться как живописец в 1913 г., еще будучи учеником Казанской художественной школы, на периодических выставках в Казани.

В Москве сблизился с художником Татлиным и группой «левых» художников.

В 1916 г. выставлялся первый раз в Москве на выставке «Магазин» — участвовали: Татлин, Удальцова, Попова, Малевич, Бруни, Родченко, Клюзе и др.

В 1917 г. как один из активных организаторов революционно настроенной группы «левых» художников, примкнувших к большевикам, бросился в общественную работу по объединению художников в первый профсоюз художников-живописцев.

Был организатором Левой федерации и клуба Левой федерации—одного из первых советских клубов.

В 1918 г. организовался отдел ИЗО НКП. Туда вошла группа художников во главе с художником Татлиным. Начал работать в Отделе ИЗО с первых дней его организации как член Художественной коллегии, зав. Музеем живописной культуры и музейного бюро и работал в нем вплоть до его расформирования.

С 1917 по 1921 г. участвовал на 10 государственных выставках, ежегодно выставляя от 30 до 60 вещей — живописи, графики, архитектурных проектов, скульптуры.

В 1920 г. организовал выставку к III Конгрессу Коминтерна и делал художественное оформление общежития делегатов.

В 1925—28 гг. участвовал на выставках Советского искусства, организованных Наркомпросом, в Берлине, Голландии и Международных салонах в Венеции.

В 1929 г. участвовал на выставке «Революционной и социальной тематики» в Третьяковской галерее.

В 1934 г. выставлялся на выставке «Художники РСФСР за 15 лет».

Мои работы по живописи находятся в Третьяковской галерее. Русском музее в Ленинграде и ряде провинциальных музеев.

В 1920 г. отошел от живописи, образовал группу художников-конструктивистов. Ставили задачи производственного искусства.

Сблизившись с приехавшим в Москву В. В. Маяковским, ушел из группы конструктивистов в организованное В. В. Маяковским объединение «Левый фронт». В дальнейшем работал с ним постоянно, участвовал во всех его начинаниях. Оформлял его книги, делал с ним плакаты, был ближайшим сотрудником журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ», редактированных В. В. Маяковским.

Профессором Вхутемаса был выбран в 1920 г., пошел на металлообрабатывающий факультет, был его деканом и профессором до 1930 г., до ликвидации Вхутемаса. Начал работу металлообрабатывающего факультета на пустом месте, на месте кустарной мастерской бывш. Строгановского училища. Делала она чеканные ризы.

Поставил задачу выпустить конструктора для нашей промышленности по художественно-технической обработке металла — вплоть до внутреннего оборудования автомобиля и аэроплана, конструктора-художника с творческой инициативой и технически подкованного.

Это была трудная и упорная борьба со старыми кадрами за новый тип художника-конструктора, прототипа которого мы никогда не имели в царской России.

Студенты метфака по окончании курса стали работать как конструкторы, заведующие цехами, технические директора на заводах Велозавод, Часовой завод, ЦАГИ, «Шарикоподшипник», Метро, Академия архитектуры и др.

В журнале «Красное студенчество» (апрель 1929 г.) так оценивалась работа факультета: «О работах дипломников металлообрабатывающего факультета Вхутеина стоит сказать подробнее, так как необходимо показать ту огромную работу, которую проделали они вместе с факультетом в целом. От икон и дарохранительниц до автобусов и кинопередвижек — дистанция огромного размера».

Присутствующие на защите дипломных работ представители ВСНХ и РКИ отметили практическую установку факультета... А ведь сколько вузов у нас берется за абсолютно нежизненные, неактуальные для современности работы для дипломного доказательства своей пригодности нашей промышленности, для целей осуществления культурной революции и т.д.

Эволюция этого факультета видна всем. Товарищи, называющиеся инженерами-художниками, вполне заслужили это звание, ибо они единственные подлинные осуществители нового быта, быта социалистического хозяйства и культуры».

В 1921 г. получил Первую премию на конкурсе за эмблемы для профсоюзов.

С 1922 г. стал работать в издательствах над созданием советской обложки, плаката, иллюстрации. Первый ввел в художественную практику иллюстрирования книги и оформления обложки принцип фотомонтажа, основоположником которого в СССР я могу считать себя.

Работал в издательствах: «Молодая гвардия», Госиздат, «Круг», «Транспечатъ», издательстве Комакадемии. В журналах: «Молодая гвардия», «Красная новь», «Октябрь», «Спутник коммуниста» и др.

В 1923 г. вышла поэма В. В. Маяковского «Про это» с моими иллюстрациями-фотомонтажами,

В этом же году В. Маяковский предложил мне, как художнику, работать по советской рекламе. Первыми нашими работами были рекламы ГУМа и Моссельпрома. Маяковский писал тексты, а я делап им художественное оформление.

Вся Москва украсилась нашей продукцией — вывески Моссельпрома, киоски, плакаты для Резинотреста, ГУМа, Мосполиграфа, Госиздата, Чаеуправления и др. Было сделано до 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в журналах и газетах и т. д. Сюда же относятся и серии профсоюзных плакатов о культуре и охране труда.

К работе над советской рекламой и Маяковский, и я относились очень серьезно. В наших глазах это был вид художественного оружия.

Обычно реклама высокомерно изгонялась из сферы чистого искусства. Вместе с коробкой папирос, пакетом печенья в руки потребителя попадала вульгарная, пошлая картинка. Бороться с этой традицией и значило двигать новую советскую рекламу.

«Несмотря на поэтическое улюлюканье, — писал Маяковский в автобиографии «Я сам», — считаю «нигде кроме, как в Моссельпроме» поэзией самой высокой квалификации».

В 1925 г. по приглашению Академии художественных наук мною сделан проект оборудования рабочего клуба и оформление советского отдела Международной выставки в Париже. Один из значительных экспонатов выставки «Рабочий клуб» получил положительную оценку в нашей прессе: «...«бытовой» экспонат — комната рабочего клуба дает очень любопытный образец простой, целесообразной и удобной клубной обстановки» («Известия» от 17.VII.25).

«...особенно посещался рабочий клуб, поразивший французских пролетариев легкостью, экономичностью и крайней целесообразностью своих предметов и установок (проект Родченко). Все предметы и установки этого клуба лишены громоздкости и подвижны (библиотека-читальня, установка для оратора, она же для живой газеты, движущаяся витрина лозунгов, установка для шахмат, Ленинский уголок).

Выражая общую мысль, один из рабочих, любовно поглаживая рукой клубное кресло, сказал:

— Нам здесь потому так нравится, что этот клуб — наш клуб». («Веч. Москва» от 25.VII.25 г.).

«...на Парижской выставке мы показываем образец обстановки, характерный для нашего быта и для нашего искусства: комнату рабочего клуба... Автор этого интересного образца клубной обстановки — художник-производственник А Родченко.

Здесь мы видим, во-первых, различные приспособления, отвечающие культурно-просветительному назначению клуба — экран, вращающиеся валики для фотографий-таблиц, плакатов, витрин для стенной газеты, этажерки для книжной выставки и т. д.; во-вторых, простую и удобную мебель и вместе с тем остроумно сконструировано; ряд предметов путем несложных приспособлений может служить в разное время разным целям» («Экран» от 1.VIII.25 г.).

Маяковский так говорил о моей работе на диспуте «ЛЕФ или блеф» 23 марта 1927 г.: «Товарищ Родченко имеет право голоса в советской культуре потому, что Родченко находится в содружестве с другими лефами-создателями, революционнейшими носителями живописного изобразительного

метода... Родченко в 1923 г. на страницах того же «ЛЕФа» впервые ушел, идя в ногу с техникой, от изображения пером и карандашом к фотомонтажу... Товарищ Родченко создал стиль новых обложек... Лучшие обложки, как-то: Полное собрание сочинений Ленина, каталог на Парижской выставке, в общем больше 200 номеров, создано этим самым Родченко. Когда нужно было выдвигать революционное живописное искусство на западе, кого выдвинул Комитет по организации Парижской выставки—товарища Родченко, который исполнил отделку почти всех павильонов нашего Советского Союза. Им же был сделан рабочий клуб, тот самый рабочий клуб, который по окончании выставки был подарен Французской Компартии. Дрянь бы Советская республика Компартии Франции не подарила. Значит, это выражало лицо Советского Союза на Международной выставке...» (по неправленной стенограмме).

На Парижской выставке участвовал, как художник, своими работами в четырех разделах: 1) «Искусство и индустрия книги»; 2) «Искусство улицы»; 3) «Театр»; 4) «Ансамбль мебели» — и получил четыре серебряных медали.

Работа над фотомонтажной обложкой и иллюстрацией наталкивает меня на необходимость заняться фотографией.

Сначала для подсобных целей фотомонтажа, затем фотосъемкой как самостоятельным видом искусства. Так я начал заниматься фотографией, это было в 1924 г.

Первые свои работы по фото я помещал в журнале «ЛЕФ», будучи членом группы «ЛЕФ» и активным сотрудником журнала группы. Я утверждал новую точку съемки и право на эксперимент. Боролся с рутиной и с закостенелыми формами узкопрофессиональной, «цеховой» фотографии, ставил перед ней задачи идеологического порядка — подымал ее до уровня искусства проблемами формы и мастерства.

«В одном... из корпусов — на самой вышке — живет художник, сумевший и свой глаз, и свое чутье к форме и объему, к композиции перенести из средневековья в современное. Он просто переменил материал сообразно изменившейся технике. Вместо холста взял пластинку, вместо красок и кисти — солнце и светотень. И дом-великан, пропорции которого не уместило бы ни одно полотно, под тяжестью линий, под суровостью роста которого сломился бы всякий станок, охотно меняет свои очертания под цепким глазком объектива. Это не просто фотографии и не художественная красивость съемки, это перестройка всего зрительного аппарата, установка его на точность, неожиданную фантастику, реальную сказочность объектива.

...Высоко над бархатноберетными рембрандтами и пикассами живет подлинный художник современья — А. М. Родченко, с девятого этажа наблюдающий и фиксирующий движение и жизнь нового дома и нового мира».

Н. Асеев. О новом взгляде на мир. — «Веч. Москва» от 11.VII1.26 г.

В 1925—1933 гг. работал как фоторепортер в журналах: «Красное студенчество», «Огонек», «30 дней», «Радиослушатель», «Прожектор», «Смена», «Книга и революция», «За рубежом», «Борьба классов», «Коммунистическая молодежь», «Коммунистический интернационал молодежи», «Даешь!»; «Новый ЛЕФ», в газете «Вечерняя Москва» и др.

Параллельно с работой по фоторепортажу в этот период много работал в кино и театре как декоратор. Сделаны декорации для фильмов: «Журналистка», «Москва в Октябре», «Альбидум», «Кукла с миллионами», «Кем быть?» по Маяковскому и вместе с художником Леткаром делал культурфильм «Химизация леса» в качестве режиссера.

Работу по театру начал в Театре Революции — пьеса «Инга». Делал декорации и костюмы. «Правда» от 28 марта 1929 т. (№ 71) писала о постановке: «Художник-конструктор А. М. Родченко предпринял ценный опыт — показ портативной складной мебели. Отдельные предмети сработаны остроумно и действительно могли бы быть применены в быту (особенно при нынешнем жилищном кризисе!). Попытка создания новых форм сделана автором вещественного оформления и в области костюма».

«Художник А. Родченко великолепно воспользовался сценической площадкой для того, чтобы пропагандировать средствами театра рациональность, удобство и бытовую целесообразность новых вещей и новых костюмов. Он показал складную деревянную мебель, выполняющую ряд функций, простую по форме, не мешающую работе людей, занимающую минимальную часть пространства. В борьбе людей за новую психологию и новый быт принимают участие вещи. Есть вещи, порабощающие психологию, мешающие работе, развращающие вкус и сознание. И есть вещи, освобождающие энергию, обслуживающие человеческие потребности, сберегающие время. А. Родченко расширил социальный смысл глебовской тематики энергичной постановкой проблемы культурной вещи».

«Даешь!» (1929, № 3).

После «Инги» были сделаны декорации и костюмы ко второй части пьесы Маяковского «Клоп», о них в «Правде» было сказано — «интересны конструкции» (№ 46 от 24.II.29 г.). «Жизнь искусства» (N2 12 от 17.III.29 г.) художника характеризует как «великолепно вещественно оформившего два последних акта».

В «Печати и Революции» (№ 4, апрель 1929 г.) сделанные мною декорации назывались «строгими, простыми и чрезвычайно убедительными конструкциями».

«Вечерние известия» (№ 40 от 18. II. 29 г.) писали, что 5—9 «подъемно-сатирическим» и «героико-обличительным» картинам «Клопа» «как нельзя лучше соответствует бодрая прозрачная архитектура Родченко (его же костюмы)...».

В театральном сезоне 1931/1932 г. были сделаны декорации и костюмы к двум постановкам: «Шестая мира» в Мюзик-холле и «Армия мира» в театре Завадского. О «Шестой мира» «Советское искусство» (№ 12 от 12.III.31 г.) писало:

«Работу художника-конструктора А. Родченко следует отметить особо. Вот мастер, которого давно уже надо было привлечь в Мюзик-холл! Никакого раскрашенного тряпья, никакой парфюмерии — вся конструкция целесообразна, проста, остроумна и дает возможности для всяческих трансформаций и быстрой смены действий»;

В «Литературной газете» было отмечено:

«В работе над материалом обозрения Горчаков и в особенности художник

Родченко состязались в остроумии и богатстве фантазии. На почтительном расстоянии от этого интересного соревнования оказались авторы текста...»

После 1931 г. я перешел от фоторепортажа в журналах на фотоочерк и съемку тематических заданий для фотокниг, альбомов и отдельных фототем.

В этом плане я сделал первую тему «Старая и новая Москва». Снимал Москву несколько месяцев. Фото пошли в альбом «От Москвы купеческой к Москве социалистической».

«Выпущенный к 15-летию Октября под таким заголовком альбом фототипий выгодно выделяется из ряда юбилейной продукции, — пишет «Вечерняя -Москва» от 25.VII.32 г. об этом альбоме, и дальше: — Лежащий перед нами альбом именно своей «неожиданностью» производит чрезвычайно свежее впечатление. Он привлекает внимание прежде всего своим материалом, в

высшей степени актуальным. Он «автоматичен» и в то же время выполняет функцию агитатора... Фотоаппарат вовсе уж не такой бесстрастный свидетель, каким его иногда рекомендуют. И умелые руки могли бы при желании сообщить облику реконструирующейся, несомненно индустриальной Москвы, ярко-урбанистический характер. И здесь фотохудожников подкарауливали сильные формалистические соблазны...

Оформляющая альбом В. Степанова и авторы фотоснимков тт. Родченко, Савельев и др. с честью вышли из положения... Интересны не только снимки старой Москвы (базары, конка и т. п.), но и приглядевшиеся москвичу новые пейзажи останавливают на себе внимание то удачным ракурсом (Советская площадь), то свежестью материала (Арбатский рынок)».

В 1932 г. я увлекся спортивной съемкой. Снимал для стадиона «Динамо» и делал там сменные фотовыставки. Снимки помещал в газете «Вечерняя Москва».

В1933 г. я поехал снимать Беломорский канал для журнала «СССР на стройке».

Строительство канала я снимал три месяца в разные моменты стройки. Из привезенного материала сделал номер «СССР на стройке».

Для книги «Беломорстрой» основной фотоматериал был взят у меня. Сделал выставку в Дмитрове, на строительстве канала Москва — Волга.

Первый раз выставил свои фотоработы в 1928 г. на выставке «10 лет советской фотографии» — получил похвальный отзыв.

В 1929 г. выставлялся на фотовыставке ОДСК.

В 1930 г. выставлял свои фото на выставке художественного объединения «Октябрь».

В 1931 г. был организатором и участником фотовыставки в Доме печати фотогруппы «Октябрь».

В 1935 г. участвовал на «Выставке работ мастеров советского фотоискусства».

«...значение А. Родченко в истории советского искусства очень велико; лишь немногие советские фоторепортеры, даже резко несогласные с программными положениями мастера, избегали его влияния. Некоторые являются его прямыми учениками (Е. Лангман, Игнатович). По существу, именно через творчество А. Родченко советское фотоискусство овладевает наследством «левой» западной фотографии. За последнее время в творчестве А. Родченко,

значительно обогатившего художественный язык фотоискусства и поднявшего его культуру, замечается стремление к преодолению прежних крайностей и формальных увлечений» (из Каталога выставки 1935 г.). Журнал «Советское фото» (1935, № 7) так писал о моих работах на этой
выставке;

«Сегодня Родченко не только учитель, но и активный творец. Он создает вещи» которые много выразительней больших живописных полотен, хотя и красочных. На последней выставке фотомастерства участие Родченко было несомненно выдающимся событием, о котором по старой привычке почти не писали. Если эта выставка шла под новой вывеской «Мастера фотоискусства», то она имела в виду — в первую очередь и главным образом —- Родченко. Его работа говорит о том, что мастер фотоискусства не тот, кто обладает блестящим техническим опытом, репортерской сноровкой и в совершенстве владеет аппаратом, а тот, кто обладает чувством художественного образа, кто обладает культурой художника, его знаниями. Этими качествами обладает в полной мере Родченко. Выставленные им работы говорят о большом запасе этих качеств в нем».

В 1937 г. я участвовал на 1-й Всесоюзной выставке фотоискусства, где выставил свою фотосерию «Физкультурный парад на Красной площади» и метровый фотопортрет поэта Владимира Маяковского. «Советское фото» написало:

«К числу наиболее примечательных работ на выставке надо отнести большой, еще никогда не печатавшийся портрет В. В. Маяковского работы Родченко».

С 1928 по 1940 г. я участвовал ежегодно на международных фотовыставках и салонах, организуемых ВОКСом.

С 1928 г. состою членом жюри фотовыставок и отборочной комиссии ВОКСа, куда меня ежегодно переизбирают.

Статьи по фото я писал в журналах: «Советское кино» (где вел отдел «Фото и кино»), «Кино-фото», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ», «30 дней», «Советское фото» и др.

С 1933 г. в полиграфии я перешел на работу по художественному оформлению книг и альбомов. Первой такой работой было оформление художественного издания «Сталин о Ленине» (Партиздат) к XVII съезду партии. Эта книга вышла в трех изданиях. Характер ее оформления сохранился во многих изданиях этой книги впоследствии. Издание выставлялось на Международной выставке в 1937 г.

С 1935 по 1940 г. кроме художественного оформления альбомов совместное художником Варварой Степановой я продолжал работу в области фотографии.

В этот период в съемке меня привлекала тема спорта и физкультуры. Снимал несколько раз физкультурный парад на Красной площади. Снимки выставлял на 1-й Всесоюзной выставке фотоискусства и на ряде выставок за границей, организованных ВОКСом.

Много снимал спортивных соревнований по всем видам спорта.

Из серии «Всесоюзные конноспортивные соревнования» особенно удачной вещью была

«Скачки», получившая всеобщее одобрение как в печати, так и на жюри выставок. Эта вещь печаталась много раз как в советской, так и в заграничной печати.

Несколько раз снимал цирк —- эта тема меня давно привлекает. Есть несколько серий снимков отдельных цирковых номеров и фотоочерков работы некоторых цирковых артистов.

Периодами работаю над разрешением фотопортрета. Считаю работу над фотопортретом очень серьезной и необходимой как для фоторепортера, таки для фотохудожника.

Из прежних моих работ в области фотопортрета укажу: «Портрет матери», «Пионерка», «Портрет режиссера Кулешова», «Портрет поэта Николая Асеева», «Комсомолец», «Комсомолка», «Голова ребенка».

Последняя работа над портретом — портрет В. В. Маяковского — выставлена на Всесоюзной выставке фотоискусства. О нем в журнале «Советское фото» (1938, № 5—6) писалось:

«Совсем иначе.., смотрится один из самых значительных экспонатов, представленных на выставке, — «Портрет В. В. Маяковского» А. Родченко.

Образ Маяковского, лучшего поэта советской эпохи, — тема ответственная и трудная. Внешняя простота, отсутствие какой бы то ни было позировки у поэта, обладающего бурным темпераментом новатора, требовали большого внимания и такта от художника, взявшегося за эту тему. Не раз представители смежных искусств терпели здесь крушение... А. Родченко избежал этой опасности. Его «Маяковский» подан в предельно скупых и серьезных тонах — простая, естественная поза, спокойный серый фон. В этой работе у А. Родченко нет и следа былого формалистического штукарства. Все внимание А. Родченко сосредоточил на передаче лица поэта. Прекрасно переданы детали костюма, дополняющие облик поэта. Вот таким именно мы знаем его: внешне прозаичного, готового к любой работе, но внутренне всегда напряженного, в непрерывном движении ума и воли».

На Всесоюзной выставке фотоискусства получил диплом первой степени.

«За высокое художественное качество представленных фотографических работ, за яркий показ многонационального физкультурного праздника присудить диплом первой степени тов. Родченко А.».

Жюри 1-й Всесоюзной выставки фотоискусства В 1939 г. выставлял свои новые фотоработы из серии «Цирк» на фотовыставке лучших работ «В подарок XVIII съезду партии». О них писали в обзоре «Советское фото» (1939, № 4):

«Несколько снимков, объединенных темой «Цирк», показал А. Родченко. Сделанные в темных тонах снимки с большой выразительностью передают характерную обстановку цирка».

Крупная безграмотность или мелкая гадость
(открытое письмо)

В № 4 (апрельском) журнала «Советское фото» было помещено письмо, в слабо замаскированных выражениях обвиняющее А. Родченко в плагиировании фоторабот заграничных фотографистов, в частности Махоли-Надя.

Это — во-первых.

А когда А. Родченко для разоблачения гаденькой двусмысленности этой заметки обратился в редакцию «Советское фото» с письмом, последняя письма не напечатала.

Это — во-вторых..

Вот почему А. Родченко вынужден свое письмо в редакцию «Советское фото» печатать на страницах «Нового ЛЕФа».

В РЕДАКЦИЮ «СОВЕТСКОГО ФОТО»

б апреля 1928 г.

Я являюсь «искателем новых путей в фотографии» (говорит помещенное у вас «письмо»).

Совершенно правильно.

Не потому ли и появилось ваше письмо.

«...известен способностью видеть вещи по-своему, по-новому, с собственной тонки зрения».

Не знал, что этим известен «по-своему» и с собственной точки».

О собственности на точки может думать только безграмотный человек.

Если о снимках «сверху вниз» и «снизу вверх» говорят, что это под Родченко, нужно просто разъяснить неграмотность такого утверждения и познакомить с современной фотографией, показав снимки лучших мастеров разных стран.

Снимки, сопоставленные у вас с моими снимками, говорят или о полной безграмотности сопоставляющего, или же о неразборчивости его в средствах вредительства. Сопоставить и подобрать можно что угодно. Но делать отсюда выводе плагиате, по меньшей мере, ерунда.

Пример легкости такого подбора я прилагаю при сем. Я не рылся по заграничным журналам, а просто взял два советских журнала — «Советское фото» и «Советское кино».

Если говорить языком «Советского фото» — получился плагиат С. Фридлянда и Шайхета еще более показательный, чем мой. Я этого не считаю. Я очень уважаю фото Шайхета и опыты Фридлянда и их желание вылезти из болота старой фотографии. На них как на живых людей не могут не влиять первоклассные вещи Запада.

Помещает же журнал «Советское фото» лучшие снимки иностранных авторов.

Надеюсь, не потому, что эти снимки не надо оплачивать.

По существу «иллюстраций» к письму:

«Лодки» Д. Мартена гораздо слабее, моих по композиции и, я думаю, таких лодок подобрать можно целый альбом.

«Труба» А. Ренгер-Патча и мое «Дерево», взятые снизу вверх, очень похожи, но неужели не ясно «фотографу» и редакции, что эта похожесть сделана мной нарочито?

Снимки, подобные «Трубе» Ренгер-Патча, я считаю настоящей современной фотографией (не думайте, что это «своя» точка Ренгер-Патча. Это наша точка), и такие снимки, и в частности этот самый снимок, я помещал сам в журнал «Советское кино» в отделе «Фото и кино», которым я ведаю.

Автор иллюстрированного письма, в конце концов, дошел до прямой передержки.

Снимок Махоли-Надя «Балкон» и мой «Балкон» поразительно похожи, и поэтому он поместил их рядом. Но года этих работ говорят в мою пользу, а поэтому он год снимка Махоли-Надя не поставил. Я это исправлю. Мой «Балкон» и ряд других снимков балкона напечатан в журнале «Советское кино» в № 2 за 1926 г., Махоли-Надя — в журнале «VNV» в феврале 1928 г.

Что скажет на это редакция «Советское фото», «проверившая» письмо и иллюстрации?

Укажу, что еще есть «Балкон» Махоли-Надя, очень похожий на мой, в журнале «Дас иллюстрирте Блат» (№ 15 за 1928 г.).

Но все это нисколько не должно умалять первоклассные работы такого исключительного мастера, как Махоли-Надь, которого я высоко ценю.

Махоли-Надь, бывший левый живописец-беспредметник, не раз обращался ко мне за присылкой моих фотографий. Их он хорошо знает и работу мою ценит. А во времена живописи я имел на него большое влияние, о чем он неоднократно писал.

Если простая журнальная честность не обязательна для вещей, помещаемых «Советским фото», то, быть может, разрешено будет просить о примитивной грамотности.

Нужно делать дело новой современной фотографии.

Считаю, что мои снимки не хуже со мной сравниваемых, и в этом их ценность.

Кроме них я имею Снимки, которые трудно сравниваемы.

Если на мои снимки найдется один-два похожих, то ведь на бесконечные пейзажи и головки, помещаемые в нашем журнале, можно найти тысячи.

Побольше бы наших подражаний, а не под Рембрандта, помещать в «Советском фото».

Не будьте могильщиками современной фотографии, збудьте ее друзьями.

«Новый ЛЕФ» (1928, № 6)

Пути современной фотографии

Дорогой Кушнер!

Ты затронул интересный вопрос о точках «снизу вверх» и «сверху вниз», на который я обязан ответить ввиду «приписки» мне этих точек, выражаясь «грамотным» языком журнала «Советское фото».

Я действительно сторонник этих точек перед всеми другими и вот почему.

Возьми историю искусств или историю живописи всех стран, и ты увидишь, что все картины, за ничтожным исключением, написаны или «с пупа», или с уровня глаз.

Кажущееся впечатление от примитивов и икон не прими за точку с птичьего полета. Это просто поднят горизонт для вписания многих фигур; но каждая из них взята с уровня глаз. Все в целом не соответствует ни действительности, ни точке с птичьего полета. Несмотря на кажущийся взгляд сверху, каждая фигура имеет правильный фас и профиль. Только размещены они одна над другой, а не одна за другой, как у реалистов.

То же у китайцев. Правда, у них есть один плюс — это всевозможные наклоны объекта, взятые в моменты движения (ракурсы), но точка наблюдений всегда на уровне середины.

Просмотри иллюстрированные фотографиями журналы за старые годы — ты увидишь то же самое. Только за последние годы ты будешь иногда встречать иные съемочные точки. Я подчеркиваю — иногда, так мало этих новых точек.

Я покупаю много заграничных журналов и собираю снимки, но таких фотографий у меня накопилось всего десятка три.

За этим угрожающим трафаретом кроется предвзятое, рутинное воспитание человеческого зрительного восприятия и однобокое извращение зрительной мысли.

Как шла история живописных изобретений? Сначала желание изобразить, чтоб вышел «как живой», вроде картин Верещагина или Деннера, у которого портреты вылезали из рам, и были выписаны поры кожи. Но за это вместо похвалы ругали фотографом.

Второй путь — индивидуально-психологическое понимание мира. У Леонардо да Винчи, Рубенса и т. д. в картинах по-разному изображается один и тот же тип. У Леонардо да Винчи — Мона Лиза, у Рубенса — его жена.

Третий путь — манерность, живопись ради живописи: Ван Гог, Сезанн, Матисс, Пикассо, Брак.

И последний путь — абстракции, беспредметности, когда интерес к вещи остался почти научный.

Композиция, фактура, пространство, вес и т. п.

А пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно неиспользованы.

Казалось бы, живопись кончена. Но если, по мнению АХРРа, она еще не кончилась, то, во всяком случае, вопросами точек зрения не занимаются.

Новый быстрый реальный отображатель мира — фотография — при ее возможностях, кажется, должна бы заняться показыванием мира со всех точек, воспитывать умение видеть со всех сторон. Но тут-то психика «пупа от живописи» обрушивается с вековой авторитетностью на современного фотографа и учит его бесконечными статьями в журналах по фотографии, вроде «Советского фото» — «Пути фотокультуры», — давая фотографам в качестве образцов масляные картины с изображением богоматерей и графинь.

Каков будет советский фотограф и репортер, если его зрительная мысль забита авторитетами мирового искусства в композициях архангелов, христов и лордов?

Когда я начал заниматься фотографией, бросив живопись, я не знал тогда, что живопись наложила на фотографию свою тяжелую руку.

Понятно ли тебе теперь, что самые интересные точки современной фотографии —это «сверху вниз» и «снизу вверх» и все другие, кроме точек «от пупа»? И фотограф был подальше от живописи.

Мне трудно писать, у меня мышление зрительное, у меня получаются отдельные куски мысли. Но ведь никто об этом не пишет, нет статей о фотографии, о ее задачах и успехах. Даже «левые» фотографы, вроде Махоли-Надя, пишут индивидуальные статьи «Как я работаю», «Мой путь» и т. п. Редакторы фотожурналов о путях фотографии приглашают писать художников и проводят

вялую чиновничью линию в обслуживании фотолюбительства и фоторепортажа.

В результате фоторепортеры перестают давать фотографии в фотожурнал, и фотожурнал делается каким-то «Миром искусства».

Письмо в журнале «Советское фото» обо мне — явление не просто глупой кляузы. Это своего рода снаряд, бьющий по новой фотографии. Оно имеет целью, дискредитируя меня, запугать фотографов, занимающихся новыми точками.

«Советское фото» в лице Микулина заявляет молодым фотографам, что они работают «под Родченко», не принимая тем самым их новые фотографии.

Но чтобы показать все же «свою» культурность, журналы помещают один-два снимка новых заграничных работников, правда, без подписи автора и указания, откуда взято.

Но вернемся к основному вопросу.

Современный город с его многоэтажными домами, специальные сооружения фабрик, заводов и т. п., двух-трехэтажные витрины, трамвай, авто, световая и пространственная реклама, океанские пароходы, аэропланы — все то, что ты так замечательно описал в своих «103 днях на Западе», все это поневоле сдвинуло, правда немного, привычную психику зрительных восприятий.

Казалось бы, что только фотоаппарат в состоянии отобразить современную жизнь.

Но...

Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается «с его пупа». Но пуп этот находится на 34 этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант.

А если соседнего нет, то при помощи ретуши добиваются того фасадного, проектированного вида (см. фото на с. 33 из альбома «Нью-Йорк»).

Здания, которые, проходя по улице, ты видишь снизу вверх, улица со снующими авто и пешеходами, рассматриваемая тобою с верхних этажей; все, что ты ловишь взглядом из окна трамвая, авто, то, что, сидя в аудитории, в театре, ты видишь сверху вниз, — все это трансформируют, выпрямляя в классический вид «с пупа».

Глядя на «Дядю Ваню» с галереи, то есть сверху вниз, зритель, однако, трансформирует видимое. Перед ним «Дядя Ваня» стоит как живой с его серединной точки.

Я помню в Париже, когда я первый раз увидел Эйфелеву башню издали, мне она совершенно не понравилась. Но однажды я близко проезжал на автобусе, и, когда в окно увидел уходящие вверх, вправо и влево линии железа, эти точки дали мне впечатление массива и конструкции, которая «с пупа» дает лишь нежное пятно, так надоевшее на всех открытках.

Что стоит обозрение какого-либо завода, если посмотреть на него издали с серединной точки вместо того, чтоб осмотреть все подробно — внутри, сверху вниз и снизу вверх.

Самый фотоаппарат был приспособлен для неискажающей перспективы даже тогда, когда она в действительности искажена.

Если улица узкая и некуда отойти, то «по правилам» нужно поднять переднюю доску с

объективом, нужно дать наклон задней доске и т. п. и т. п.

Все из-за «правильной» проектировочной перспективы. Только в последнее время, и то в так называемых любительских аппаратах, стали применять короткофокусные объективы.

Плывут миллионы шаблонных фотографий с одной лишь разницей: одна более или менее удачнее другой, или одни работают под офорт, другие — под японскую гравюру, третьи — под Рембрандта.

Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуются художественной фотографией, а снимки текущих событий — фоторепортажем.

И фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим.

Но это прикладное и низшее в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения, и проделало революцию в фотографии.

Налицо новая борьба — чистой фотографии с прикладной, художественной фотографией, с фоторепортажем.

Не все благополучно в фоторепортаже. И здесь трафарет и ложный реализм разложил работников этого настоящего дела. На пикнике клуба — я видел — репортеры стали устраивать инсценировки танцев и живописные группы на горке.

Интересно, как девицы, торопясь в «живописную группу», прятались в кузов автомобиля, чтоб причесаться и подмазаться.

— Пойдемте сниматься!

Не фотограф идет с аппаратом к объекту, а объект идет к аппарату, и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам.

Вот снимок из журнала «Коралл» — это хроника, это этнография, это документ. А ведь все позируют. А ведь за минуту до прибытия фотографа эти люди делали какое-то свое дело и находились на своих местах.

Вообрази, какие бы оказались точки у фотографии, если б фотограф снял их неожиданно, врасплох?

Но ведь снять врасплох трудно, а по системе позирования легко и скоро. И никаких недоразумений с потребителем.

Встречаешь в журналах снимки мелких животных, насекомых, взятые крупно, больше натуральной величины. Но и тут не фотограф идет к ним с аппаратом, а их приносят к аппарату.

Ищут новые объекты для съемки, но снимают по старым традициям.

И комары будут сняты фотографом «с пупа» и по канону «запорожцев» Репина.

Но есть возможность показывать объект с таких точек, с которых мы смотрим, но не видим.

Я не говорю об обыкновенных вещах, которые можно показывать совершенно необычайно. Ты пишешь о мосте Флаха. Да, он замечателен, но он потому и замечателен, что снят не «с пупа», а с земли.

Ты пишешь, что плохи снимки Шуховской башни Кауфмана и Фридлянда, что они больше

похожи на корзинку для хлеба, чем на действительно замечательное сооружение. Я. совершенно согласен, но... всякой точкой можно испортить действительное представление, если объект нов и не развернут перед тобой.

Здесь ошибка только у Фридлянда, но не у Кауфмана. Снимок Кауфмана это лишь один из кадров обснятой им с разных точек башни, причем в кино у него эти точки в движении; аппарат вертится, и тучи проходят над башней.

«Советское фото» говорит о «фотокартине» как о чем-то замкнутом и вечном.

Наоборот. Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину. Не делать фотокартин, а делать фотомоменты документальной, а не художественной ценности.

Суммирую: чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

В заключение я помещаю несколько фотографий для иллюстрации моих утверждений. Взяты нарочно снимки одного и того же дома.

Первые взяты из американского альбома «Америка». Сняты они самым трафаретным образом. Их сделать было трудно, так как мешали соседние здания, а потому их подрисовали.

Это то, что принято. Так представляют себе Америку и американцев европейцы, воспитанные на законах правильной перспективы.

Это то, чего в действительности нельзя никак увидеть.

Вторые снимки с этих же зданий — германского «левого» архитектора Мендельсона. Он снимал честно, как мог видеть эти здания обыкновенный человек с улицы.

Вот еще пожарный. Точка самая реальная. Так ты можешь его видеть из окна. Но как она поражает. А возможно, подобное мы часто смотрим, но не видим.

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. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

Мы должны снять с глаз пелену, называемую — «с пупа».

«Снимайте со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки».

«И самыми интересными точками современности являются точки «сверху вниз» и «снизу вверх» и их диагонали».

18 августа 1929 г.

Записная книжка Лефа

Говорят: «надоели снимки Родченко — все сверху вниз да снизу вверх».

А вот из «середины в середину» — так лет сто снимают; нужно же, не только чтоб я, но и большинство снимало снизу вверх и сверху вниз.

А я буду «с боку на бок».

Смотря на горы своей живописи прошлых лет, я иногда думаю, куда это девать.

Жечь жалко, работал десять лет. Вот пустое дело — прямо как церковное здание.

Ни черта с ней не сделаешь.

***

На даче в Пушкино хожу и смотрю природу; тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива...

Все случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять, неинтересно.

Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы.

Да муравьи живут вроде людей... и думается, вспоминая здания Москвы — тоже навороченные, разные, — что еще много нужно работать.

***

Трайнин на просмотре фильма «Журналистка» говорил: «Родченко очень реален. Вот Уткин у нас с фантазией». Вот и ставят они «быт с фантазией».

***

Интересно заниматься экспериментальной фотографией... Но сколько в фото эстетики — прямо сказать, 90%.

Вот почему одновременно занимаюсь радио — для дисциплины.

В радио искусства не больше 10%.

Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном.

А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное.

А в этом вся сила.

Толчешься у предмета, здания или у человека и думаешь, а как его снять — так, так или так... Все старо...

Так нас приучили, воспитывая тысячелетия на разных картинах, видеть все по правилам бабушкиной композиции.

А нужно революционизировать людей видеть со всех точек и при всяком освещении.

Хорошо ехать в экспедицию на север или в Африку, снимать новых людей, вещи и природу.

И вот они снимают глазами, заплывшими Коро и Рембрандтами, музейными глазами, глазами всей истории живописи.

Тоннами вливают в кино живопись и театр.

Тоннами вливают в радио оперу и драму.

Никакой Африки... а вот здесь, у себя дома, сумей найти совершенно новое. А уж если вы поехали в Китай, то не привозите нам коробок «Чаеуправления».

***

«Советское фото» пригласило меня сотрудничать в каждом номере.

Я пришел и спросил; «Это вы, наверно, книгу Махоли-Надя увидели?»

«Да, — говорят, — вы правы. Даже напечатали раз, а потом решили — ведь свои есть левые»,

«Советскому фото» особенно нравятся те фото, что напечатаны в Лефе. Когда приношу новые, они молчат.

«Черт его знает, что хорошо, что плохо. Дело новое, не поймешь»...

***

Разговариваю в Музее Революции с сотрудником и спрашиваю его, почему они в музее собирают рисунки, а не собирают хорошие фото революционных моментов из кино — фильм.

Нельзя, говорит он, это же инсценировки.

Подойдя к фото «Взятие Зимнего дворца», я спросил: что за странное фото?

Он ответил — инсценировано. Я удивился, а почему же не написано, что это инсценировано.

— Да так, все считают ее документом, привыкли.

Плохая привычка.

«Новый ЛЕФ», 1927, №6

Предостережение!

Считая самым главным в фотографии что снимать, а не как снимать, некоторые товарищи из ЛЕФа предостерегают от станковизации экспериментальности формализма в фотографии, впадают тем самым в эстетику аскетизма и обывательщину.

Нужно указать товарищам, что такая фетишизация факта не только не нужна, но вредна для фотографии.

Мы боремся со станковой живописью не потому, что она эстетна, а потому, что она несовременна, слаба технически отображать, громоздка, уникальна и не может обслуживать массы.

Мы боремся собственно даже не с живописью (она и так умирает), а с фотографией «под живопись», «от живописи», «под офорт», «под гравюру», «под рисунок», «под сепию», «под акварель».

Бороться за то, «что изображать», совершенно нечего, для этого нужно просто указывать, а это сейчас всеми делается.

Плохо и просто снятый факт не является культурным делом и культурной ценностью в фотографии.

Никакой революции нет в том, что вместо портрета генерала стали снимать рабочих вождей в том же фотографическом подходе, как и при старом режиме или под влиянием художественного Запада.

Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт, благодаря качеству— «как снято», действовал настолько сильно и неожиданно всей своей специфичной для фотографии ценностью, что можно было не только конкурировать с живописью, а показывать всякому новый, совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества.

ЛЕФ, как авангард коммунистической культуры, обязан показывать, как и что нужно снимать.

Что снимать—знает каждый фотокружок, а как снимать—знают немногие.

Снятый рабочий под «Христа» или «лорда» и снятая работница под «богоматерь» говорят о том, что лучше и что важней.

Проще говоря, мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь!) эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социальных фактов.

Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не простой факт, а факт гордости и радости индустриализации Страны Советов, и это надо найти, «как снять».

Мы обязаны экспериментировать.

Снимать просто факты, так же как и просто их описывать, — дело не новое, но в том их и беда, что просто снятый факт может покрыть живопись, а просто описанный факт кроет роман. Вы же, поклонники фактов, тоже не так просто их пишете.

А то, товарищи, вы скоро потеряете, где правая или левая сторона.

Не тот лефовец, кто снимает факты, а тот, кто может фотографией бороться против «под искусство» образцами высокого качества, а для этого нужен эксперимент вплоть до «станковизации» фотографического ремесла.

Что такое станковая живопись? Написанная на мольберте в комнате с этюдов.

Что такое «станковая фотография»? Вообще таких терминов нет, но, можем подразумевать, — это «экспериментальная фотография».

Не учите теоретически, не советуясь с практиками, и не будьте друзьями хуже врагов. Огромная опасность — абстрактные теории для практиков, выдуманные ради эстетики аскетизма.
«Новый ЛЕФ» (1928, №11)

Программа фотосекции объединения «Октябрь»

«1. На фоне культурной революции фотография как один из наиболее совершенных способов воздействия на широкие массы является особо важным орудием. Через фиксацию социально направленных, а не инсценированных фактов мы агитируем и показываем борьбу за социалистическую культуру.

2. Мы решительно против инсценировок, засоряющих смысл фотографии и обесценивающих действительность. Инсценировки вызывают недоверие масс к документации фото и дискредитируют нашу прямую и решительную борьбу на культурном фронте.
Мы против «ахровщины», слащавости без конца улыбающихся головок, квасного патриотизма в виде дымящихся труб, однообразных рабочих с молотом и серпом и красноармейских шлемов (шапками закидаем), мы против картинной фотографии и лживого пафоса по старым, буржуазным образцам. Мы также против эстетических лозунгов: «Фотография для фотографии», «Фотография — чистое искусство», отсюда: «Снимай что хочешь и как хочешь».

Мы против понятия, внесенного к нам буржуазным Западом, — «новая» фотография или «левая» фотография.

Мы против эстетики абстрактной, «левой» фотографии, вроде Ман Рея, Махоли-Надя и др.

3. Мы за революционную фотографию, не связанную эстетически ни с традициями самодовлеющей живописи, ни с беспредметностью «левой» фотографии.

Мы за революционную, материалистическую, социально подкованную и технически оборудованную фотографию, ставящую перед собой задачи пропаганды и агитации за социалистический быт и коммунистическую культуру.

Фотография сыграет громадную роль в деле формирования пролетарского искусства, вытесняя отжившую технику старых пространственных искусств и обслуживая идеологические потребности пролетариата.

4. Критерием «художественности» фотографии следует признать актуальность ее идеологического воздействия на зрителя, направленность в подаче факта строительства социализма или дискредитации капиталистического общества, использование самой высокой техники и наиболее выразительных способов подачи материала.

5. Каждый входящий в фотосекцию «Октября» должен быть связан с производством, т. е. быть работником печати, участвовать в газетах, журналах и т. д. Кроме того, каждый член фотосекции должен быть связан с заводским или колхозным кружком и руководить таковым. В противном случае его работы по фотографии приобретут форму станковой фотографии или выродятся в технически эстетическую школу, ставящую чисто формальные задачи. Только конкретное участие в производстве гарантирует фоторабо тнику социальное значение его работы.

6. Мы за коллективный метод проработки в фотосекции задач, поставленных партией, и наших специальных фотографических методов, необходимых для наилучшего разрешения этих задач.

7. Методом нашей работы должно быть: политическая грамотность, классовая пролетарская целеустремленность, высокая фототехническая грамотность. В ближайший период времени фотосекция «Октября» ставит своей прямой задачей организовать и обучить кадры пролетарских фоторабо тников, которые могли бы в своих работах зафиксировать рост пятилетки и колхозного строительства, а также втянуть в работу фотосекции лучших фоторабо тников из низовых рабочих кружков.

8. Исходя из всего этого, мы, работая в области фотографии, сознательно подчиняем свою деятельность задачам классовой борьбы пролетариата за новую, коммунистическую культуру, 1930».

(Опубликовано в кн.: Йзофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. — Сб. статей объединения «Октябрь» под ред. П. И. Новицкого. М. — Л., «Огиз» — «Изогиз», 1931.)

Черновой вариант программы составлен Родченко. Фраза «Мы против эстетики абстрактной, «левой» фотографии, вроде Ман-Цея (опечатка в книге; надо, читать Ман Рея. —А. Л.), Махоли-Надя и др.», конечно, могла возникнуть только в обстановке смены ориентиров в культуре и общественной жизни на рубеже 20 - 30-х годов, Командно-административно-политизирующий тип руководства начинал сказываться и в фотографии. Каждый художник, фотограф, творческое объединение могли существовать лишь при условии провозглашения бесспорных политических

принципов. Отсюда в декларации так часто упоминание о борьбе с «чистой», «левой», «буржуазной» фотографией и так много сказано о пролетарской ориентации группы. В то же время ни в одной другой декларации не говорится о профессиональных художественных приемах, технике выражения.

Доклад Родченко о социальном значении фотографии (Доклад прочитан около 1930 года на одной из конференций объединения «Октябрь». Доклад публикуется впервые по стенограмме, хранящейся в архиве В. А. Родченко.)

Для того чтобы пойти дальше, придется познакомиться с живописью. В старое время портретная живопись подчинялась украшательской тенденции дворцов, эта утилитарная сторона того времени была самой существенной. Живопись обслуживала большой круг, потому что другого средства обслуживания не было. В живописи имели большое значение рисунки, сходство, композиция и т. п., а дальше начиналось искажение всяких других средств и возможностей, чтобы выражать не только рисунок, но и самую суть красок, цвет, фактуру. В это время начинает распространяться рисунок, для того чтобы обслуживать какие-то потребности более широких масс. С появлением печатных органов рисунок отделяется от живописи. Рисунок имеет возможность увлекать более способных людей в эту работу, благодаря чему живопись делается как бы вторым делом, есть одно дело живопись, а другое дело — рисунок, и в массу проникает рисунок, а не живопись. Живопись есть монументальная вещь, которую воспроизводить невозможно, а рисунок поддается в очень широкой степени.

Сравним, как это обслуживание происходило впредь до появления фотографии. Я считаю, что умеют рисовать и писать только те работники, которые стараются уйти в журналы, в театры для нахождения новых путей, чтобы пройти в массы. Возьмем Ривера, о котором так много писали, о котором говорят, что это художник, у которого наша живопись должна учиться, Ривера занялся революционным народным творчеством, и он основывается на фресках, он расписывает стены и старается показывать свои картины там, где много рабочих. Посмотрим эти фрески, вы, наверное, их знаете, так как они печатаются в журналах. Его фрески не отражают революционного движения, а изображают богатство, бедность. Это вещи абстрактные, которые очень мало говорят. Мы знаем другого мастера, который занимался живописью и перешел на рисунок, и в его работах мы видим разницу живописного подхода и метода рисунка. Когда мы посмотрим Гросса, что делается в Германии в смысле революционного движения, то он дает гораздо большую картину, чем Ривера. Таким образом, несмотря на большую культуру, которую нужно использовать для того, чтобы агитировать массу, есть немало возможностей и средств, которых не имеет рисунок, но все-таки мы видим, что рисунок более актуален.

С появлением фотографии рисунок становится мене актуален, но все-таки фотография дело молодое, поэтому частично во многих местах подражает живописи. Все-таки журнал строится на 80—90% на фактическом материале и никакой рисунок и никакая живопись не может дать сегодняшней сенсации, фактизации событий, документальности, и мы верим больше фотографии,

так как она показывает то, что произошло на этом месте и фактически убеждает нас в этом. На выставке последнего «Огонька» начинает появляться новая отрасль — это фотокартина. Журнал хотел дать сегодняшнее событие, большое фотографическое полотно и дает нам несколько символическую, несколько общего порядка вещь. О том, что это неверно, я буду говорить дальше.

Есть одна область, мимо которой мы пройти не можем, — это фотосатира. Рисунок все больше переходит в сатиру и в карикатуру журнальную, а фотография все больше фиксирует действительные события, рисунок это перестал фиксировать, для этого раньше посылались корреспонденты, а теперь эту роль взяла фотография и исполняет идеально. Я хотел указать на переход рисунка к карикатуре, и здесь начинается наступление фотосатиры. Есть некоторые примеры, которые я вам покажу. Единственное достоинство рисунка и живописи — есть цвет, но этот цвет мы должны выработать и в фотографии. Это вопрос производства и технологии.

Теперь относительно фронта, который наступает в фотографии, — это фотокартина. Я писал как-то, из чего не должна состоять фотокартина, которая наблюдается в ряде журналов и на фотографических выставках. Это абсолютно недопустимые вещи. Стоит матрос и красит губы, стоит красноармеец, держит винтовку и смотрит вдаль. Возьмем «Прожектор» за 25 г., вот женская головка, вот еще женская головка на тракторе, еще женская головка на пароходе без всякой тенденции. Такова работа нашей фотографии. Я хотел указать на появление нашего первого журнала «Пламя», здесь фотография совершенно иная. Здесь вы видите такие вещи: Французская революция, тут есть слабые намеки на фотографию, отсюда начинается история фотографии, правда, в очень маленьком разрезе. Раньше считали самой эффектной точкой зрения снять сюжет целиком — тогда как теперь снимают не завод, а работу на заводе, работу цеха с самой эффектной точки зрения и указывают, что этот цех сейчас производит и что имеет и что будет иметь. Сейчас вопрос стоит не о съемке фотокартины, а о фотокадрах. Существует такое мнение, что нужно давать синтетическую фотографию, и у нас тенденции такие есть. Пафосный снимок, вроде красноармейца, подходит не только для обложки, но он печатался в целом ряде журналов. Наша тенденция— совместить фотографию и пафос, которые будут не только фактическим материалом, но и социалистическим достижением.

Теперь относительно того, что мы должны снимать. Ведь много есть вещей, например если мы будем снимать улицу, или какое-нибудь событие. На что мы должны обращать внимание и какого порядка вещи показывать. Есть такие вещи, вещи образцовые, —- как заливают улицу асфальтом или кладут булыжник, но есть непролазная грязь и совершенно невозможная дорога. Ввиду того что нам некогда созерцать и то, и другое, и третье, то мы должны снимать или самое лучшее или самое худшее, но никоим образом не среднее, потому что оно никуда не ведет, а вот что заливают асфальтом — это нужно снимать, так как это показывает, за что нужно бороться.

Теперь относительно фоторепортеров. У нас товарищи все-таки снимают по определенному образцу репортажа Запада или нового, советского, есть такие товарищи, которые борются за новый репортаж, есть старые фотохудожники. Репортеры, которые снимают по всем правилам репортажного искусства, иногда даже не видят, где формальные достижения, а прежде чем

снимать, нужно знать, для чего ты снимаешь и с какой целью. Для того чтобы показать грандиозность машины, нужно снимать ее не всю целиком, а дать целый ряд снимков.

Репортеры оказались в таком положении, что задача их преимущественно такого порядка: происходит какой-нибудь суд растратчиков, происходит какое-нибудь торжество на Красной площади, встреча какого-нибудь посла. Отправляются фоторепортеры и получаются снимки печальные или радостные, и только в свободное время между этими съемками они удосуживаются снимать что-то обыкновенное, и причем даже неизвестно для чего. Если репортеру дается задание снять кулака, то он обязательно будет снимать кулака и мешки с хлебом, которые он не отдает, а нужно снять кулака в его действительности и его быт. Репортеры обыкновенно отговариваются тем, что или редакция не примет, или его не пускают снимать, а если они и снимают обыкновенную вещь, то в каком-то абстрактном виде. Нужно повседневную работу сделать гораздо значительней, чем снятие всяких торжеств, въездов и т. д.

Вот пример того, что у нас имеется. Госиздат, который выпускает большое количество календарей, преимущественно обращает внимание на стенки, к которым будут прикладываться календари. Календарь влачит жалкое существование, и ни в какой мере его культура не коснулась. Когда мы получаем немецкий рабочий календарь, то нам делается стыдно, потому что действительно мы получаем культурную вещь, культура у них не на стенках календаря, а в самом календаре, мы видим 70—80% фотографий, карикатур и сатиры и никаких картин в мировом масштабе там не имеется, которые обычно имеются у нас. Если мы возьмем наш календарь и капиталистический каталог какой-нибудь фирмы и сравним их фотокартинки, то получится аналогия: и тут и там ничего не выражающие люди и машины — как в капиталистическом каталоге мы не видим, как они получают прибыль, так и мы не видим, как строятся наши заводы.

Вот есть две книжки: одна русская, другая немецкая. Немецкая книжка в Германии запрещена властями по политическим мотивам, а наша — нет. Из этого примера вы можете судить о нашей работе. У нас вышел фотографический альманах (Речь идет о первом выпуске фотоальманаха 1928 года, изданном журналом «Советское фото» под редакцией В. Микулина.). Я примерно подсчитал: вредных картин — четыре, ничего не говорящих картин, которые могут быть в любом журнале, как, например, профиль, глаза, смотрящие куда-то, таких 12, затем бедная деревня, у моста, старая церковь, воробышек сидит, — таких — 4 и положительных снимков — 6, например, Ворошилов на лошади, паровоз в мастерской, Мавзолей Ленина, спортсмен прыгает в воду и др. Этот фотографический альманах, в котором нет ни одной статьи о том, как разобрать фотоаппарат, а только иллюстрации и даже эти иллюстрации ничего не говорят, ничего не вызывают, кроме недоумения.

Несколько слов относительно той работы, которая проделывается по оборудованию и арматуре. Мы начали с Вхутемаса, где старый факультет прикладного искусства переделали в факультет оборудования вещей, механической и электрической арматуры и бытовой посуды. Выделилась большая группа ребят из 9 человек, которые по окончании вышли инженерами-художниками. Эти ребята стали работать на заводах, и этих ребят требуют без конца...

Перестройка художника

Нелегко говорить, когда вся твоя творческая работа ставится под вопрос. И кем? Самим художником. Трудно, больно говорить об этом, потому что нужно не просто критиковать вещи, в создание которых вкладывалось столько творческих усилий, а раскрыть их содержание, приемы, творческий метод. Каждая из этих работ была борьбой за утверждение своего мировоззрения, и каждую художник стремился создать на уровне высокого мастерства.

...1916—1921 годы. Я — живописец, организатор группы живописцев-беспредметников. Участник многих заграничных выставок. У этой живописи главным образом были задачи композиционные.

1921 год. Бросил живопись. Выдвигаю лозунг: довольно изображать, пора строить. Пошел на производство. Я — декан металлообрабатывающего факультета Вхутеина, профессор проектировки. Из факультета, делавшего ризы, лампады и прочую церковную утварь, стали выходить конструкторы электрической арматуры, металлических бытовых изделий, металлической мебели (сейчас, к сожалению, такого факультета нет). Выпущенные мною инженеры-конструкторы работают в ЦАГИ, на Метрострое, в архитектурных и строительных институтах.

1921—1922 годы. Фотомонтаж, основоположником которого в СССР я могу считать себя. Работа с Маяковским над рекламой.

1923—1924 годы. Фотомонтаж натолкнул заняться фотографией. В первых фото — возвращение к абстракции. Фото — почти беспредметные. На первом плане стояли задачи композиции.

1925—1926 годы. ЛЕФ — разрушение старой фотографии. Борьба за фотографический язык для показа советской темы, поиски точек съемки, агитация за раскрытие мира средствами фотографии, за факты, за репортаж. Первые статьи в журналах «ЛЕФ» и «Советское кино». Ставлю перед собой задачу — показывать предмет со всех сторон и главным образом с такой точки, с которой его еще не привыкли видеть. Ракурсы, трансформации. Это не было ошибкой, это было нужно, и это сыграло положительную роль в фотографии, освежило ее, подняло на новую ступень. Отсюда фотографы Игнатович, Лангман, Дебабов, Прехнер и другие. Изменился характер работ Шайхета, Фридлянда.

1926—1928 годы; «Группа «Октябрь». Первая выставка в Парке культуры. Участники: Родченко и Грюнталь. Вторая выставка в Доме печати. Участники: Родченко, Игнатович, Лангман, Штеренберг, Смирнов, Кудояров. После нападок на моего «Пионера» «Группа «Октябрь» исключила меня, отмежевываясь от формализма. Руководство перешло к Борису Игнатовичу, который сдал все позиции, и группа разваливается. Остается семейная группа Игнатовичей.

Погружаюсь в фоторепортаж, спортивную съемку, как самую трудную, чтобы излечиться от станковизма, эстетики и абстракции. С перерывами работаю в полиграфии, театре, кино.

1929—1930 годы. Уезжаю на Беломорский канал в очень плохом настроении. В «Советском фото» стало хорошим тоном травить меня в каждом номере. Снимаю спорт. Кажется, без всякого

трюкачества. Снимки, как теперь видно, хорошие, наши. Но... ярлык пришит, творчески работать в Москве стало для меня невыносимо. Такие же снимки делает Шайхет, такие же, только несколько хуже, другие... Их хвалят. Настроение упадочническое. Назло начинаю делать невероятные ракурсы. Все равно ругают. Можно было бросить фотографию и работать в других областях, но просто сдаваться было невозможно. И я уехал. Это было спасение, что была путевка в жизнь. Отсюда стала ясна цель, не страшна ругань, вся травля померкла. ...Гигантская воля собрала сюда, на канал, отбросы прошлого. И эта воля сумела поднять у людей такой энтузиазм, какого я не видел в Москве. Человек приехал понурый, наказанный и озлобленный, а уехал с гордо поднятой головой, с орденом на груди, с путевкой в жизнь. И она открылась ему со всей красотой настоящего, героического творческого труда.

Меня потрясла та чуткость и мудрость, с которыми осуществлялось перевоспитание людей. Там умели находить индивидуальный подход к каждому. У нас этого чуткого отношения к творческому работнику еще не было тогда. У нас было так: отрекись от формализма и иди работать, как знаешь. Там, на канале, не так это делалось. Бандита не сажали работать за бухгалтерский стол, вора—за исходящие, проститутку не делали прачкой. Бандит делался подрывником, шофером, штурмовым, членом аварийной бригады. Вора или растратчика делали заведующим клубом, столовой, агентом по покупке. И они творили чудеса.

Пробыв месяц на канале, я уехал в Москву, проявил сделанный материал и... заскучал о стройке. Я уже не мог не думать о ней. Как там идет жизнь? Мне казалось, что здесь слишком спокойно и все слишком заняты собой. Я снова уехал на Беломорстрой. Ездил и в третий раз, пока не была закончена стройка.

Мои снимки были помещены во всей печати, сделал номер «СССР на стройке», три четверти работы были использованы для книги о Беломорском канале. Сделал выставку в Дмитрове, на строительстве канала Москва—Волга. Печатался всюду. Не печатали лишь в «Советском фото» и ни слова не сказали, как я провел эту работу. Но теперь мне было не больно. Я знал, что я прав. Только в 1935 году, накануне московской выставки «Мастера фотоискусства», «Советское фото» поместило ряд моих работ и статьи обо мне.

1934—1935 годы. За это время сделал очень немного.

Зимой делал два номера «СССР на стройке» — «Казахстан» и парашютный номер, работал над «Первой Конной» и «Кинематографией СССР» совместно с В. Степановой. Я прошел нелегкий творческий путь, но мне ясно, кем я был и чего хочу. Я уверен, что еще сделаю настоящие советские вещи.

...Нас очень мало, хочется, чтобы было много. Нужны школы, высшие учебные заведения. Мы ходим делать удивительные фото, нужны бумага, химикалии, нужна своя организация по примеру Всекохудожника. Мы хотим показывать свои лучшие работы на выставках, собираться в своем клубе. Нужен первый в мире музей советской фотографии.

И последнее. Я хочу решительно отказаться в дальнейшем от того, чтобы ставить формальное решение темы на первое место, а идейное на второе и наряду с этим пытливо искать новые

богатства фотографического языка, чтобы с его помощью создавать вещи, стоящие на высоком политическом и художественном Уровне, вещи, в которых фотографический язык служил бы полностью социалистическому реализму. Каждый из нас, мастеров, должен помнить слова Маяковского:

Я
всю свою
звонкую силу поэта тебе отдаю,
атакующий класс.

«Советское фото» (1936, №5—6)

Черное и белое

Он родился над сценой.

Это были две маленькие комнаты с квадратными окнами. На Невском проспекте.

Театр — это были для него будни.

Каждый вечер можно легко очутиться на сцене, стоит только спуститься по лестнице.

Каждый вечер был он слышен, этот театр, со всеми его звуками.

Он знал его, как знают ребята свою деревню, лес и реку.

Вот здесь уборные, вот лестница в оркестр, здесь стоит пожарный, чья каска так соблазнительно блестит; вот это наверху декораторская, где пахнет клеем и деревом, где можно в спичечные коробки налить красок, они засохнут, и целая коллекция их лежит дома. А вот бутафорская, где на полках и стенах много интересных вещей — шпаги, кинжалы из дерева, закрашенные серебром, — где отец делает из серого хлеба курицу жареную, а из банки из-под килек, обмазанной клеем и обсыпанной черным бисером, получается икра, стоит ее только поставить на тарелку.

Самое непонятное — это в так хорошо знакомом днем зале вечером. Странно, он наполняется до отказа людьми, все разными и незнакомыми, и каждый раз они другие. И самое главное — там темно и оттуда дышит теплом и духами.

Публика — это неизвестное, это по ту сторону жизни.

Он обычно стоит у кулис и с некоторым страхом смотрит в эту черную пропасть.

Иной раз его брали на сцену, когда нужны были дети; он все выполнял и двигался и говорил свободно, только он не любил этой черной пропасти. Без нее было бы свободней.

И вот у такого мальчика театр был его домом и его обычным миром. И он мечтал о чем-то более нереальном и фантастическом, чем то, что его окружало.

Дети ведь все фантазируют, а взрослым это разрешается очень редко.

Даже художникам нельзя этого делать.

Днем, когда никого нет ни в зале, ни на сцене, он садился на пол посреди сцены и, освещенный дежурной лампой, воображал.

В каком-то ослепительном костюме, на который нельзя смотреть — глазам больно, — он один

среди фантастических декораций, блещущих цветом и светом, он делает невероятные вещи, он создает комбинации цвета и света, то исчезая, то появляясь, летая по воздуху, наполненному странными звуками и существами.

Черная пропасть притихла, она поражена и напугана, она не шевелится и не кашляет.

А после тишины гром аплодисментов, но каких!..

Он вскакивает с пола и пробует создать воображаемое... Он пытается взлететь...

Но фантазия не осуществляется.

Летом приехал на гастроли чревовещатель.

Две подводы привезли к театру десять ящиков с замками, обитых железными полосами. Ящики были окрашены черной краской, и трафаретом были написаны французские надписи: фамилия чревовещателя и номер ящика.

Это так взволновало мальчика!

Это было так таинственно и странно.

Это так не похоже на обычную жизнь театра.

Ящики поставили с осторожностью в занятых уборных. Цветистые замки и печати еще больше зажгли любопытство.

Он пытался проникнуть туда, в ставшие загадочными помещения, но это не удалось.

Когда со сцены всех убрали и он, сидя в оркестре, увидел этого одинокого человека среди говорящих кукол, он был поражен на всю жизнь.

Вот это человек, и вот это искусство!

Но самое сильное впечатление осталось все же то, что воображалось, и черные ящики с белыми непонятными буквами запечатлелись на всю жизнь.

Он стал юношей и встретился с художником; теперь это кинорежиссер т. Светозаров.

Светозаров жил уроками и учился в Казанской художественной школе. Жил он в проходном коридоре, комнаты его отец сдавал, и вот в этом коридоре они мечтали быть художниками. И сколько они говорили здесь об искусстве.

Светозаров зажег в нем любовь ко всему цветастому, яркому.

И тогда он сделался художником, наряду с ослепительно яркими красками он любил черное и белое.

В 1917 году пришла революция.

Он со всем жаром ко всему новому окунулся в нее с головой.

А к тому же он знал, за кого революция и против кого.

***

Как один из эпизодов в этом плане: в детстве он заболел горлом, ему грозил туберкулез, отец из последних сил отправил его на дачу к знакомой старушке, которая снимала дачу, а дочь ее была шансонетка.

Напротив дачи был забор, и там жил собственник пивного завода.

Он увидел двух мальчиков и чудесную девочку, начал подходить к забору, и знакомство началось... выломали доску, и он приходил к ним играть.

У них была масса игрушек, их учили французскому языку, их катали на лошадях и давали много вкусного.

В один день вдруг забор был забит и никого не было близко около забора. Он страдал и мучился, думая, что он сделал такое плохое.

На другой день подошла девочка и сказала, быстро удаляясь:

— Нам запрещено водиться с тобой...

А мальчики, подойдя, издали бросили камни.

Тогда началась каменная война на заднем дворе. Он устроил крепость и оттуда метал камни.

А ночью прокрадывался к их крепости и разрушал ее.

Так из ряда таких случаев он знал, кто он и кто они.

На дворе, в городе, были мальчики и богатые и бедные. Богатых звали Колей, а бедных — «Шурка бутафорский» или «швейцаров Васька».

***

Итак, пришла революция. Он принялся организовывать Союз художников, творческие группы, выставки. В 1919 году пошел работать в Наркомпрос в отдел изобразительных искусств.

Устраивал музей живописной культуры.

Преподавал композицию в Высших художественно-технических мастерских, организовал металлообрабатывающий факультет бытовых вещей, оборудования, арматуры.

Работал до поздней ночи и не замечал ни холода, ни голода.

Он был полон идей и замыслов.

Он был счастлив от возможностей и перспектив.

Он буквально летал по воздуху.

Но... время менялось.

***

Он пошел в производство: в рекламу, в театр, в кино и т. д.

Его театральные постановки наряду с радугой цветов имели черное и белое. Он ставил с удовольствием вещи, где было будущее или фантастическое. И наряду с радугой цветов там было черное и алюминий. Таковы постановки «Клопа» в театре Мейерхольда, «Инги» в Театре Революции, «Шестая мира» в Мюзик- холле и другие вещи.

Кинодекорации интересовали его, так как там все для белого и черного. И сам киноаппарат — это алюминий и черные кассеты.

Он начал с фотомонтажа, впервые вводя его в СССР.

Вот где с реальным материалом можно делать много экспериментов.

В Москве появился планетарий.

Это огромный фантастический аппарат. Он — осуществленная фантазия. Из черного металла и стекла.

С формами, не похожими ни на одно живое существо.

Как его назвали, «Марсианин».

Это существо привело его в волнение, как некогда чревовещатель.

Это заставило еще искать и искать фантастическую реальность.

Или в реальном фантазию.

И показывать мир, который еще не научились видеть в новых ракурсах, точках и формах.

...Он пришел к Фотографии.

Черная «лейка» с никелем и стеклом с любовью заработала в его руках. Вот он покажет этот мир.

Мир привычный и обыденный — с новых точек.

Вот он покажет и людей, и стройку социализма более усиленно и возвышенно.

Вот он будет агитировать фотографией.

За все новое, молодое и оригинальное.

Но тут... полет кончился.

На сцене опять дежурная лампа.

В зале пусто и темно.

Ни полета...

Ни аплодисментов...

Критика обрушилась со всей силой.

За формализм, за ракурсы и т. д.

Он стал опять одиноким ребенком.

Он стал вредным и опасным.

Ему подражают, но от него отказываются.

Друзья боятся даже к нему приходить.

И он решил уйти...

Со сцены фотографии, разочарованный и усталый.

***

Ну а разве не нужны стране социализма
чревовещатели,
фокусники? жонглеры?
Ковры, фейерверки, планетарии, цветы, калейдоскопы?
Устало он готовился к выставке «Мастера советского фотоискусства.
Буквально не знал, что давать на выставку.
Опять будут ругать и ругать.
Несколько раз задумывался: стоит ли участвовать?
Но потом решился.
И вдруг успех!
Совершилось.

Гром аплодисментов.

Он поднялся и полетел...

Опять открылись невероятные возможности творчества.

Зал заполнен до отказа.

Черная пропасть — это все знакомые и близкие люди.

Они требуют: полетов!

Они требуют от мальчика экспериментов и фантастики.

Всего того, о чем он только мечтал...

1939 г

Содержание

Вступление 5

Часть I. Творческое кредо

Характер и личность 14

От живописи — к фотографии 20

Что такое ракурс? 37

Фото-ЛЕФ 38

Часть II. Практика

Премьеры ракурса: от аплодисментов до свиста 70

Родченко и Баухауз.

Зарубежные фотовыставки 77

Фотография и дизайн 127

Город в кадре 132

«Революционный фоторепортер» 145

Часть III. Среди коллег

«Группа «Октябрь» 150

Выставка «Мастера советского фотоискусства» 168

Замершее время 181

Заключительный ракурс 193

Документы и статьи А. Родченко

Автобиография (около 1939 г.) 196

Крупная безграмотность или мелкая гадость (открытое письмо) 203

Пути современной фотографии 205

Записная книжка ЛЕФа 209

Предостережение! 210

Программа фотосекции объединения «Октябрь» 211

Родченко о социальном значении фотографии 213

Перестройка художника 216

Черное и белое 218

Лаврентьев А. Н.
Л13 Ракурсы Родченко. – М.: Искусство, 1992. - 222 с.: ил.
ISBN 5-210-02528-4

Книга посвящена творчеству крупного советского фотохудожника А. Родченко. В первом. главе прослеживается путь мастера в фотоискусстве; рассказывается о различных принципах построения кадра, которые лежали в основе работы Родченко и художников его окружения в 1920-х гг. Во второй главе затрагивается вопрос о влиянии работ Родченко на развитие советского фотоискусства, рассматриваются особенности и специфика его фотографической школы, в кругу влияния которой оказались такие известные мастера, как Е. Лангман, Г. Петрусов, Б. Игнатович, В. Грюнталь и другие. В третьей главе анализируются взгляды Родченко — теоретика фотоискусства. Автор знакомит с его концепцией серийности фотографии, с представлениями о принципах композиции, о пресс-фотографии, фото-периодике и подготовке кадров фотографов.

Текст сопровождается большим количеством воспроизведений фоторабот Родченко.

Для широкого круга читателей.

Лаврентьев Александр РАКУРСЫ РОДЧЕНКО
Редактор
В. С. БОГАТОВА

Художник
А. А. БРАНТМАН

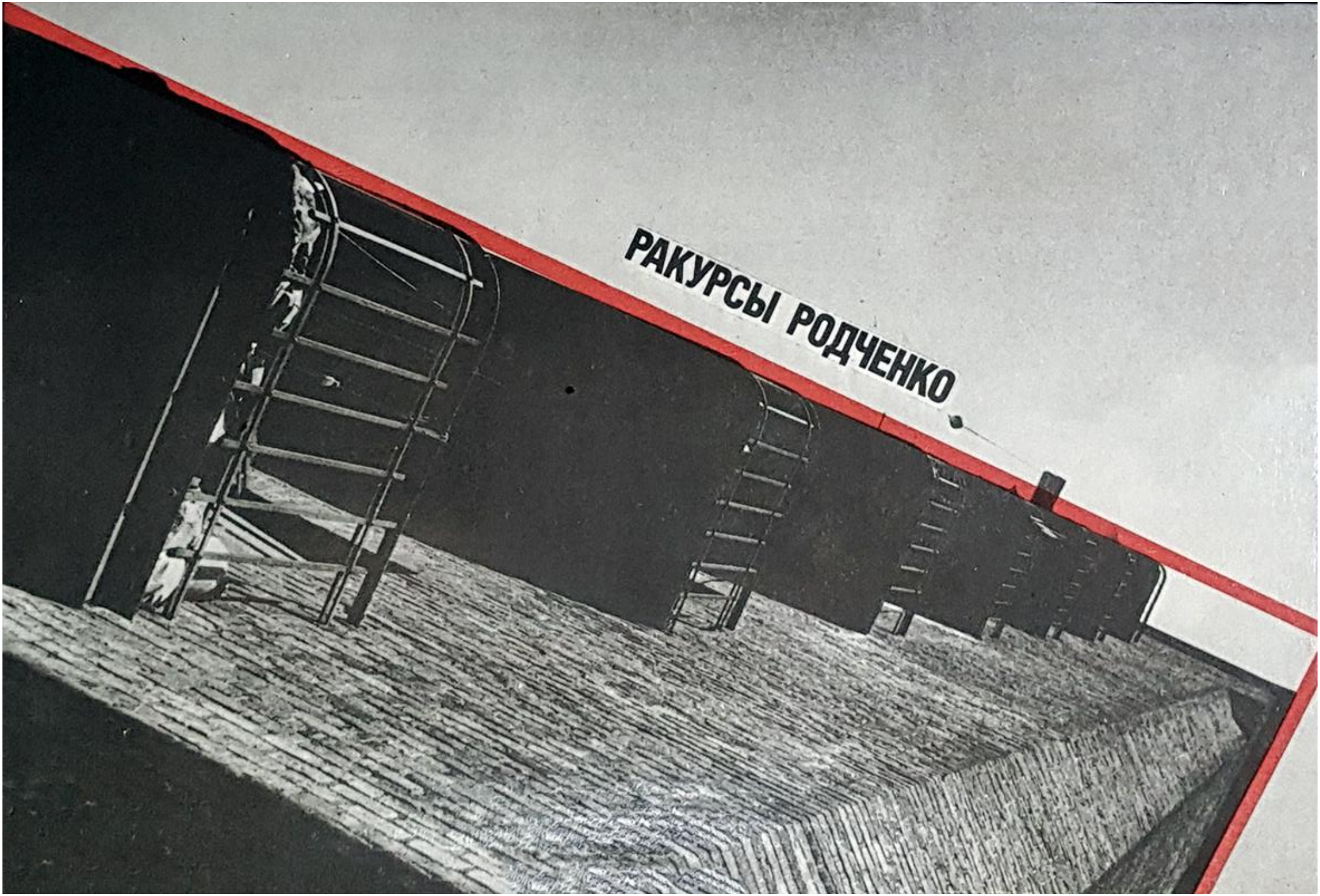
Художественный редактор
Т. М. ЗВЕРЕВА

Технические редакторы
А. Н. ХАНИНА, Г. П. ДАВИДОК

Корректор
О. Г. ЗАВЬЯЛОВА

И. Б. № 4472
Сдано в набор 10.07.91. Подписано к печати 04.02.92. Формат издания 70x100/16. Бумага офсетная. Гарнитура гельветика. Глубокая печать. Усл.печ. л. 18.06. Усл. кр.-отт. 38,06. Уч.- изд. л. 18,88. Изд. № 16845. Тираж 25 000. Заказ 2430. «С-8». Издательство «Искусство», 103009 Москва,

Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации. 170024 г. Тверь, проспект Ленина, 5.


РАКУРСЫ РОДЧЕНКО