

## АВАНГАРД И КРИТИКА ФОТОГРАФИИ

Тема статьи – традиция эстетической адаптации фотографии в искусстве модернизма, рассмотренная на примере творчества Александра Родченко, одного из лидеров советского и интернационального фотоавангарда 1920-х гг. По словам автора, Родченко перенес на фотографию проблематику модернистской живописи и, в частности, принцип тематизации плоскостного характера изображения.

**Ключевые слова:** фотография; модернизм; производственно-утилитарное искусство; фотомонтаж; фактография.

Фотография возникла за пределами художественной системы и на протяжении первого периода своей истории, охватывающего почти целое столетие, сохраняла свой параэстетический статус. Гораздо в большей степени она ассоциировалась с миром науки и техники – с той сферой, которую Шарль Бодлер определил как сферу «материального прогресса», враждебную чувствам возвышенного и прекрасного [1. С. 188].

Отрицательное отношение к фотографии, характерное для раннего модернизма, имеет ряд причин. Одна из них заключается в механическом характере фотографического процесса. Другая, тесно связанная с первой, – в пресловутом фотографическом «натурализме». В разное время это понятие наполнялось несколько разным смыслом, в соответствии с которым менялись претензии, предъявляемые к фотографии. Но во все времена попытки интегрировать фотографию в систему художественных медиа (а такие попытки предпринимались практически с момента изобретения новой технологии) означали «исправление», коррекцию тех особенностей фотографической репрезентации, которые, как считалось, мешают ей занять подобающее место в этой системе. Традиция эстетической адаптации фотографии по-разному проявила себя и в «художественных опытах» английских фотографов 1850–1860-х гг., и в пикториализме рубежа веков. И даже апология фотографической техники, с которой выступили фотоавангардисты 1920-х гг., провозгласившие эту технику основой совершенно нового, действительно современного, видения, ни в чем не обязанного искусствам живописи и графики, еще не означали окончательное преодоление этой традиции. Примером модернистской критики фотографии, осуществляемой средствами самой фотографии, служат работы одного из лидеров советского фотоавангарда Александра Родченко.

Родченко начинал как живописец-абстракционист, и, несмотря на последующее отречение от медиума живописи, как считали авангардисты, исторически себя изжившего, перенес в свои фотографические работы проблематику модернистской живописи. Поэтому прежде чем говорить о Родченко-фотографе, следует сказать несколько слов о Родченко-живописце и скульпторе.

В начале 1920-х гг. Родченко написал несколько циклов элементарных по своей структуре картин, словно задавшись целью добраться до первичного основания живописного языка. Для этого он предпринимает серию редукционистских актов, «расчищающих» поверхность картины и концентрирующих внимание на основных компонентах ее организации – форме, линии, фактуре. Результат может показаться парадоксальным: с одной стороны, демонстрируются «азы» живописи как таковой, ее минимальные и необходимые условия,

с другой – осуществляется выход за пределы живописного медиума. Трудно ведь назвать произведениями живописи три ровно окрашенных холста – красный, желтый и синий, которыми Родченко заканчивает серию своих опытов. Картина трактуется как материальный продукт, изделие или, как писал критик Николай Пунин, «организация материальных элементов». Тем самым авангард как бы напоминал о тех временах, когда искусство еще не было самовыражением и задача его заключалась в создании утилитарных вещей (а древнегреческий храм или статуя бога не менее утилитарны, чем кувшин или корабль).

Такая интерпретация соответствует идеям зарождающегося конструктивизма, провозгласившего основной своей целью устранение границы между искусством как сферой «незаинтересованного созерцания» и материальным производством. Искусство, вместо того чтобы продуцировать видимость, выполняющие компенсаторную функцию в связи с невозможностью реальных общественных изменений, должно было стать передовым участком жизнестроения, революционизировать повседневность. Превращая картину в конструкцию – определенным, а именно очень простым и ясным образом организованное единство нескольких столь же простых элементов, – Родченко, входивший в это время в Первую рабочую группу конструктивистов в Московском Инхуке (Институте художественной культуры), как бы возвращал живопись в мир физических материалов и технологий их обработки, косвенно подразумевающих определенные утилитарные цели. От плоскостных живописных работ он переходит к трехмерным конструкциям, построенным по принципу комбинирования стандартных элементов (Родченко называет их «Подобными фигурами»).

Этот принцип – иначе его можно определить как монтаж, т.е. построение целого из дискретных элементов, которое содержит в себе указание на возможность рекомбинации и тем самым приравнивает творческий акт к манипуляции с фрагментированными, освобожденными от привычных структурных связей, абстрагированными физическими телами, – характерен для всего авангарда 20-х гг. Именно при его посредстве авангард осваивает фотографию. Родченко не исключение.

Он тоже приходит к фотографии благодаря методам фотоколлажа и фотомонтажа (чтобы различить эти два термина, будем считать, что в фотоколлаже, в отличие от фотомонтажа, используется случайный материал, позаимствованный художником из массовой полиграфической продукции, в то время как для фотомонтажа фотография снимается специально). Еще в конце 1910-х гг. Родченко выполняет серию коллажей из разнородного материала, среди которого можно встретить и отдельные

фотографические изображения. К 1922 г. относятся две работы, целиком составленные из фотографий и текстовых врезок (титров) – «Психология» и «Детектив». Обе были созданы как иллюстрации к статье Льва Кулешова о монтаже в кино, опубликованной в журнале «Кинофот». По всей видимости, уже тема статьи мотивировала использование соответствующего приема. Однако смысл этих работ не исчерпывается иллюстративной функцией. Родченко обращается к образному миру массовой, популярной культуры, в частности, жанрового кинематографа, «препарирует» и фрагментирует его, чтобы затем интегрировать фрагменты в новый, собственно «авангардный» контекст. Перед нами своеобразный пример самоописания авангарда как контркультурной практики. Суть ее – не в том, чтобы произвести некий абсолютно новый, неконвенциональный знак или сущность, а в том, чтобы по-новому, критически взглянуть на уже имеющиеся в наличии знаковые системы, воспользоваться их материалом, инсценировав с его помощью распад семантических связей, скрепляющих данную систему, и воцарение состояния хаоса. Эта стратегия ассоциируется главным образом с немецким дадаизмом, но на самом деле ареал ее распространения гораздо шире. В том же ключе выполнена и следующая важная серия работ Родченко – иллюстрации к поэме Маяковского «Про это» (1923). И здесь на первый план выступает тема критики «буржуазной», «мещанской» культуры товарного фетишизма.

В серии «Про это» Родченко впервые использовал фотографии (портреты главных персонажей поэмы, Маяковского и Лили Брик), снятые специально с этой целью художником Давидом Штеренбергом. По всей видимости, это подтолкнуло Родченко к тому, чтобы самому взять в руки фотоаппарат. К 1924 г. относятся его первые снимки, сделанные во дворе дома на Мясницкой улице в Москве, где жил художник. Первоначально речь шла о заготовке материала для фотомонтажей, но очень скоро Родченко приходит к мысли о выразительных возможностях фотографии как таковой.

Утверждению новой техники способствовала и общая идеология «производственного движения», объединившего наиболее радикальную часть советского авангарда, которая ратовала за переход к новым, производственно-утилитарным формам искусства. На практике реализация этого проекта наталкивалась на непреодолимые препятствия, так что производственникам приходилось ограничиться такими формами работы, которые могли проводиться малыми силами и не требовали использования технологий массового машинного производства.

Фотография стала одной из таких форм. Ее ценность в глазах производственников определяется несколькими факторами. Прежде всего, фотография механизмирует творческий труд, ликвидируя разрыв между искусством и современными технологиями. Тем самым искусство выводится за рамки субъективистской эстетики самовыражения: фотограф занимается не художественной интерпретацией действительности, синтезом явлений, а «фиксацией фактов», рассчитанных не на «незаинтересованное наслаждение», а на практическое использование. Один из идеологов производственного движения Сергей Третьяков писал: «Для нас, фактови-

ков, не может быть фактов “как таковых”. Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг» [2. С. 282]. К тому же фотография предполагает совершенно иной, по сравнению с живописью, временной режим: фотографическое изображение, так сказать, синхронно событию, на нем запечатленному. Она существует в «реальном» времени жизни, и ее темпы соответствуют темпам экономических, социальных и политических изменений, происходящих в современном мире. Она далека от статуса «бессмертного произведения искусства», зато обладает преимуществом мгновенной реакции и экономичностью, что позволяет использовать ее в целях информации, просвещения и пропаганды. Наконец, фотография оказывается действенным средством «дестанковизации» искусства, приучает к мысли о практически целесообразном использовании изобразительности.

Однако акцент на категории факта и «фактографических», т.е. документально достоверных, способах его фиксации оставляет открытым вопрос о методах такой фиксации. И именно в этой сфере проявляется генетическая связь фотоавангарда с эстетикой модернизма и, в частности, с геометрической абстракцией и монтажом. Как известно, модернизм начинается с выявления в произведении искусства его базовых медиальных параметров и условий. Для живописи это в первую очередь означает тематизацию плоскости картины, а также ее рамы – буквальных границ этой плоскости, отделяющих картину от окружающей среды. Можно было бы назвать такое искусство «метаживописью», учитывая его установку на медиальную саморефлексию. Различные версии геометрической абстракции, предложенные авангардом 1910-х гг. при всех различиях объединяет это основное устремление – сделать картину автореферентной, исключив из нее все, что противоречит имманентным качествам живописного медиума – сюжет, изобразительность, иллюзию пространства и объема. Фотография долгое время отвергалась модернистским искусством в числе прочего потому, что воспринималась как копия реальности, обманка, маскирующая тот факт, что и она в своей основе является картиной, т.е. плоским листом бумаги, покрытым пятнами тона. Реабилитация и даже апология фотографии в авангарде 1920-х гг. сочетается с этим глубоко укоренившимся недоверием к ней и стремлением распространить на нее логику модернистской живописи. Собственно говоря, первые авангардные опыты с фотографической техникой – фотомонтаж и фотограмма – пронизаны разоблачительным по отношению к фотографии пафосом: они разрушают иллюзионистический эффект (равно как органическую целостность снимка) и обнаруживают плоскостность фотографического изображения. Но и так называемая прямая (или моментальная) фотография в авангарде несет в себе элементы той же самокритики. Подчас эта логика, прямо не называемая, оказывается сильнее фактографических деклараций. Пример Родченко в этом отношении особенно показателен.

Поэтика его работ строится на переводе объемного в плоское, более того – на постоянной экспликации того факта, что фотография плоскостна как в целом, так и в каждой своей части. Фотографическое изобра-

жение превращается в структуру, определяемую преимущественно в терминах плоскости: темное и светлое, линия и пятно, вертикаль и горизонталь, фигура и фон. Объем и пространство, переписанные в этих терминах, преодолеваются, лишаются силы, но не исключаются вовсе – напротив, именно присутствие преодоленной глубины, оттеняющее плоскостную структуру снимка, и придает ему напряжение и пластическую силу, которыми отмечены лучшие работы Родченко.

Арсенал приемов, используемых с этой целью, включает в себя, к примеру, многократное дублирование одного стандартного графического элемента, имеющего к тому же четкую геометрическую форму, корреспондирующую с общей геометрией снимка, с его рамкой. Кроме того, Родченко предпочитает снимать контрастно освещенные объекты, сводя тональную шкалу к ее полярным позициям и опуская промежуточные тона, которые, собственно говоря, и создают эффект объема. Ту же функцию, на мой взгляд, выполняет и знаменитый вертикальный ракурс, ставший визитной карточкой «левой фотографии» и вызвавший столько споров и нареканий, в том числе и со стороны апологетов производственного движения. Один из них, Борис Кушнер, справедливо заметил, что ракурсная съемка противоречит принципу информативности: масштабы и пропорции предмета меняются и составить представление о том, как же выглядит этот предмет на самом деле, оказывается невозможно, если только не знать этого заранее [3. С. 38]. Кстати, один из снимков, приводимых Кушнером в качестве примера подобной деформации, а именно фотография Родченко, изображающая Шуховскую башню с точки зрения «снизу вверх», служит прекрасным примером перевода пространственных отношений в плоскостные.

Полемизуя с Кушнером, Родченко указывал на то обстоятельство, что предпочтение горизонтальной точки зрения, которое делает нас слепыми ко всем прочим ракурсам, диктуется культурной привычкой. Точка зрения «с пупа» связана с правилами живописной репрезентации и, в конечном счете, с определенной идеологией: «Снятый рабочий под Христа или лорда и снятая работница под богородицу говорит о том, что лучше и что важнее» [4. С. 37]. Только новые, неожиданные ракурсы революционизируют видение и тем самым утверждают активное, действительно производственное отношение к факту.

Отчасти замечание Родченко верно, но лишь отчасти. Ведь «горизонтальный ракурс» утвердился в живописи не только в силу определенных культурных конвенций. Он укоренен в самой физиологии человеческого организма, а она, в свою очередь, сформировалась в прямой зависимости от физических законов, управляющих миром вообще. Бипедализм, который привел человеческое тело в вертикальное положение, одновременно усилил значение горизонтальной оси взгляда: оторвавшись от поверхности земли, человек получил возможность для дистантного обзора, ориентированного на линию горизонта. Таким образом, ракурс «с пупа», как его пренебрежительно называл Родченко, в некоторой степени детерминирован биологически и физически: мы живем преимущественно в горизонтальном мире. Характерно, что начиная с глубокой

древности и по сей день подчеркивание вертикального измерения (как в направлении верха, так и в направлении низа) означает удаление из человеческой, бытовой, профанной реальности, трансцендирование и сублимацию. Запрокинуть голову и посмотреть вверх – значит в каком-то смысле преодолеть власть земного, обратиться к тем сферам, где обитают птицы, небожители или, по крайней мере, представители обожествленной власти. Там не действуют законы этого, физического мира, там нет линии горизонта, близкого и далекого, сначала и потом. Это мир абстракции. Недаром Платон воспользовался метафорой Гиперурии для описания идеального, эйдетического мира. И недаром Малевич гордо заявлял, что своими супрематическими картинами «уничтожил кольцо горизонта, и вышел из круга вещей» [5. С. 35].

Родченко в своих фотографиях, снятых снизу вверх и сверху вниз, отнюдь не свободен от этой мифологии, напротив, он активно к ней апеллирует, тем более что и в формальном отношении такие ракурсы стимулируют выстраивание абстрактной и плоскостной системы отношений. На первый взгляд может показаться, что изображение вещей, расположенных параллельно оси взгляда, с сильными деформациями, традиционно корректируемыми классической живописью, акцентирует внимание на третьем измерении, на глубине кадра. Но фактически форсирование глубины приводит к ее устранению, поскольку мы лишаемся возможности соотносить снятый объект с другими объектами, вписать его систему координат, соотношенную с нормальным положением нашего тела. Идеалом Родченко оказывается визуальный шок, вызванный мгновенным распадом этой системы, на месте которой утверждается плоскость – единственная безусловная реальность репрезентации.

Характерно, что при этом Родченко идет вразрез с собственными теоретическими выводами, выдержанными в духе фактографического реализма. В программной статье «Пути современной фотографии», отстаивая преимущества «неожиданных» ракурсов, Родченко в качестве аргумента ссылается на то, что часто именно такие ракурсы соответствуют нашему действительному восприятию вещей. Напротив, стремление соблюсти «правильную» точку зрения ведет к инсценировке, к тому, что предмет выделяется из своего естественного окружения и переносится в некое нейтральное пространство, где он и может быть сфотографирован по всем правилам классической линейной перспективы. «Не фотограф идет с аппаратом к объекту, а объект идет к аппарату, и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам», – пишет Родченко [6. С. 38]. Однако в практике самого Родченко тот или иной прием, включая «ракурс», нередко используется без всякой «реалистической» мотивировки. Становится очевидной ее случайность и необязательность. Серия пионеров, снятых сверху вниз и снизу вверх, – лучший тому пример. Критики указывали на то, что эта серия демонстрирует пример почти насильственного использования приема, крайний случай осужденной самим же Родченко «инсценировки». И с ними нельзя не согласиться.

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. Родченко превратился в излюбленную мишень для борцов с «мелкобур-

жуазным эстетизмом», оплотом которого в фотографии считалась возглавляемая Родченко группа «Октябрь», созданная в 1930 г. Под давлением критики Родченко вынужден был в 1932 г. оставить занятия фотографией. Он возвращается к ней через два года, когда межгрупповая борьба и взаимная травля сошли на нет по причине ликвидации всех групп и провозглашения социалистического реализма единым методом советского искусства и литературы. В работах этого периода Родченко поначалу держится принципов авангардной, самокритической фотографии. По всей видимости, к этому времени относятся некоторые из лучших его снимков: в частности «Прыжок в воду», где тело ныряльщицы, лишенное антропоморфных признаков и превращенное в обтекаемый снаряд, в неподвижности зависло в верхнем углу снимка на нейтральном фоне, лишенном определенных координат. Это тело сочетает в себе признаки органической и неорганической природы, оно словно застигнуто в момент метаморфозы, как куколка насекомого, из которой должно явиться на свет нечто доселе небывалое – одновременно человек и машина [7. С. 269].

Вскоре, однако, Родченко подчиняется требованиям официальной культуры. Он отказывается от крупных планов и неожиданных ракурсов, деформирующих и дробящих реальность в ходе ее интеграции в систему модернистской картины. Отныне его снимки отвечают требованиям полноты информации, необходимой для мысленной реконструкции изображенной сцены. Я отнюдь не считаю подобную систему репрезентации, традиционно именуемую реалистической, ущербной или менее интересной, нежели та, что была предложена фотоавангардом. Напротив, именно смещение внимания на объект съемки и, как следствие, отказ от неожиданных, деформирующих ракурсов, использующих этот объект как повод для реализации формальной, автореферентной схемы, выводило фотографию за рамки проблематики модернистской живописи и способствовало утверждению своеобразия фотографического образа. Высшие достижения в фотографии 1930–1960-х гг. в основном связаны с фактографическим реализмом. Другое дело, что в этой сфере Родченко был не силен, да и та эстетика, которая насаждалась в советском искусстве 1930-х гг., может быть названа реализмом лишь с большой натяжкой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н. Столяровой, Л. Липман. М.: Искусство, 1986.
2. Третьяков С. Продолжение следует // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000.
3. Кушнер Б. Открытое письмо // Новый ЛЕФ. 1928. № 8. С. 38–40.
4. Родченко А. Предостережение // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 36–37.
5. Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
6. Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913–1929 гг. М.: Гилея, 1995.
7. Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 12 октября 2009 г.