V. Искусствоведение

Аннэ Реннерт

«Двое в комнате» – Родченко, Ленин и Маяковский: к наличию отсутствующего*

Когда Александр Родченко в 1935 году снимал фотографа Регину Лемберг в ее московской квартире, ее младшей сестры Евгении уже не было в живых[1]. В 1934 году художник портретировал Женю как *Девушку с лейкой*, а после ее смерти у него установились тесные отношения с Региной. Сестры были родом из еврейской семьи фотографов; они учились у Родченко и работали фоторепортерами в московских газетах. В некрологе Регины Григорьевны, умершей от гангрены 4 июля 1938 года, перечислены ее заслуги перед *64. Шахматно-шашечной газетой*[2]. Уже их отец Григорий Моисеевич Лемберг работал фотографом и обучил работе с фото- и кинокамерой своего сына Александра, который в 1917 году в качестве оператора должен был участвовать в одной из первых киносъемок Ленина[3].

---

* Переработанная версия статьи, ранее опубликованной на немецком языке в журнале *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* (2014. № 1).

[1] Летом 1934 года она погибла в железнодорожной катастрофе во время одной из совместных с Родченко фотоэкспедиций. См. записи в дневнике художника с 25 августа 1936 г. и 12 января 1937 г. в: Опыты для будущего: дневники, статьи, письма, записки. М., 1996. С. 295 и 296.

[2] Некролог в: 64. Шахматно-шашечная газета. 1938. № 37(217). 5 июля (РГАЛИ, ф. 3017, оп. 1, ед. хр. 126).

[3] «Ленин произносит речь с балкона дворца Кшесинской в мае 1917 г.». См.: Ленин: собрание фотографий и кинокадров. В 2-х тт. Т. 2: Кинокадры 1918–1922. Второе изд. М., 1980. С. 529. См. также: Лемберг, Александр Григорьевич (1898–1974), РГАЛИ, ф. 3017, оп. 1. Наследство оператора в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве составляют многочисленные источники и фотографии, выполненные семьей Лемберг, среди которых есть и до сих пор не опубликованные фотографии Родченко. См. список документов в: Rennert A. Rodčenkos Metamorphosen: Zur Dynamik der Form im fotografischen Werk. Freie Universität Berlin, Diss., 2005. P. 318.

Лейка и девушка

На одной из самых известных фотографий Родченко – фотопортрете *Девушка с лейкой* – малоформатная фотокамера расположена так, что она остается таинственно скрытой[4]. Молодая женщина, сложив руки, задумчиво смотрит в даль, в то время как эксплицитно упомянутый в названии фотоаппарат предположительно покоится у нее на коленях. На более позднем снимке крупным планом *Регина Лемберг с фотоаппаратом* (см. рис. 1) художник показывает фотографа позади ее технической аппаратуры.

Рисунок 1. Александр Родченко, *Регина Лемберг*, 1935, серебряно-желатиновый отпечаток. Москва, Архив Родченко и Степановой. Из: Alexander Rodtchenko: la femme enjeu. Exh. cat. Musée de l'Elysée. Lausanne, 1997. C. 76 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2016).

[4] Следует упомянуть, что этой фотографии отдается предпочтение при иллюстрации истории Лейки. См.: Pasi A. LEICA. Witness to a century. N.Y., L., 2004. P. 53.

Правым глазом она смотрит через видоискатель «Лейки I» и держится обеими руками за штатив. Объектив направлен на снимающего, а ее левый глаз при этом остается закрытым. Родченко зафиксировал внимание на фотографическом снаряжении и акцентировал ясные, блестящие формы штатива на переднем плане. Металлическая резьба, круглое колено и фиксирующие шурупы выделяются в световых бликах на фоне сдержанного рисунка летнего пуловера с короткими рукавами, в который одета фотограф. Эти качества ткани, детально, но все же с легкой нечеткостью, освещенные в середине снимка, образуют контраст к размытому фону пространства. Гибкий спусковой тросик поднят в середину камеры, однако Регина Григорьевна не снимает. Она как будто позирует позади закрепленного на штативе аппарата, не сняв в помещении свой берет, в результате чего фотография производит впечатление современного модного фотоснимка[5]. Художник не показывает фотографа за работой. Его диагональная композиция скорее призвана продемонстрировать эстетику женщины и ее фотографической техники.

Активные фотографии

Для серии портретов фотографов-современников Родченко наглядно документировал свой способ работы и обнажал процесс возникновения «ракурсных снимков», сделанных с необычной точки[6]. Тем же способом он снимал и Евгению Григорьевну летом 1932 года[7]. На снимке *Фоторепортер Евгения Лемберг во время съемки на водном стадионе* (см. рис. 2) она выглядит как две капли воды похожей на свою старшую сестру со своими разделенными на пробор волосами и в берете. Родченко твердо придерживается поперечного формата, фиксируя то, как 28-летняя женщина, наклонив камеру, фотографирует снизу. Присев на корточки на деревянном полу, она опирается на колено и сильно наклоняет корпус вправо. Согнув локоть, она крепко держит Лейку в правой руке, указательный палец – на спуске, а левой рукой устанавливает дальнометр «Фодис»[8].

---

[5] Художнику и его спутнице жизни Варваре Степановой принадлежат многочисленные наброски конструктивистского дизайна тканей, относящиеся к началу 1920-х годов. Рожденный в Берлине фотограф моды Гельмут Ньютон также интересовался творчеством Родченко и собирал книги о нем.

[6] См. снимки Георгия Петрусова и Бориса Игнатовича, сделанные Родченко, в: Lavrent'ev A. Rodtchenko e le Groupe Octobre. Paris, 2006. P. 45, 72.

[7] См.: Lahs-Gonzales O. Alexander Rodchenko: «Woman with A Camera» // Saint Louis Art Bulletin. 1996. № 21. P. 32-33, здесь p. 32.

[8] Это была еще одна комплектующая «Лейки I». Серийная модель «Лейка II» 1932 года была укомплектована встроенным составным дальнометром.

Рисунок 2. Александр Родченко, *Фоторепортёр Евгения Лемберг на стадионе*, 1932, серебряно-желатиновый отпечаток. Москва, Архив Родченко и Степановой. Из: Lavrentiev A. Alexander Rodchenko: Photography 1924-1954. Köln, 1995. P. 109 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2016).

Этой фотографией Родченко презентирует одну из своих фотосессий как формально стилизованный акт. Он представляет профессиональный наклон корпуса как диагональную, изогнутую S-форму, которая выделяется на деревянном полу спортивного стадиона. Его кадрированный снимок сосредоточен на формах – на соотношении полосок на платье и линий деревянных досок, которые устремлены назад и уходят в перспективу. Художник фотографирует стоя при помощи своей Лейки и 50-ти-миллиметрового объектива «Эльмар». Воспринимаемое с верхней точки зрения, перспективное схождение досок производит впечатление «едущего» или «летящего» движения. Фрагментирование усиливает динамический эффект линий, которые устремлены к точке, лежащей за пределами картины, и уводят взгляд наблюдателя наверх к ней. Снимая Евгению фотографирующей под углом, Родченко презентирует технику наискось поставленной камеры, так называемой «косины», «наклоненной линии горизонта», которая была характерна для фотоэстетики «Группы Октябрь»[9]. Оказанное Родченко влияние на молодое поколение фоторепортеров сделало его самого предметом фотографирования. Обнажение процесса равнозначно изменению угла наблюдения, что влечет за собой возникновение совершенно иной картины. При этом движение невидимых спортсменов на стадионе, которые узнаваемы на других картинах данной се-

[9] См.: «Ветераны вспоминают …» // Советское фото. 1979. № 8. С. 7-11.

рии[10], переносится на перспективную динамику линий строения и «спортивный акт» фотографирования. Сам Родченко, однако, снял стилизованный наклон фотографа горизонтально.

Диагональ может вновь преобразовать себя в вертикаль подобно тому, как это происходит на портрете Вадима Ковригина (см. рис. 3). Складывается впечатление, что молодой фотограф наклоняется в сторону и держит Лейку почти параллельно картине. В действительности же он стоит прямо и наклоняет камеру. Это Родченко наклонил его по диагонали. Абстрактная линия в верхнем правом углу разрушает пространственное раздражение, показывает угол наклона и лишает картину загадочности. И действительно за рамками фотографии остался сложный контекст, в котором фотографы работали поздним летом 1934 года. Канал Москва-Волга был строительным проектом Сталина, который только в первые два года – 1933 и 1934 – стоил жизни почти пятнадцати тысячам арестантам, отправленным сюда на принудительные работы.

Рисунок 3. Александр Родченко, *Фоторепортёр Вадим Ковригин на съёмке канала «Москва–Волга»*, 1934, серебряно-желатиновый отпечаток. Москва, Архив Родченко и Степановой. Из: Lavrentiev. Alexander Rodchenko… P. 108 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2016).

[10] См.: Alexander Rodchenko: abangoardiako argazkigintzea, fotomontaketea eta zinemagintzea / Ed. St. Yates, N. Foley. Exh. cat. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 2003. P. 168.

Тень Ленина

На снимке *Регина Лемберг* (см. рис. 1) художник ограничил комнату фотографией, висящей на невычурной белой стене. И хотя изображенный на ней человек виден нечетко, его невозможно не узнать. Это Владимир Ильич Ленин. Снимок был сделан во время съемок фильма Альфонса Винклера и Александра Левицкого, показывающего политика на прогулке во дворе Кремля 16 октября 1918 года. Фотография (см. рис. 4), многократно репродуцированная в двадцатых и в начале тридцатых годов, авторство которой точно не установлено – либо Петр Оцуп, либо Альфонс Винклер, – заполняет собой все открытое пространство[11].

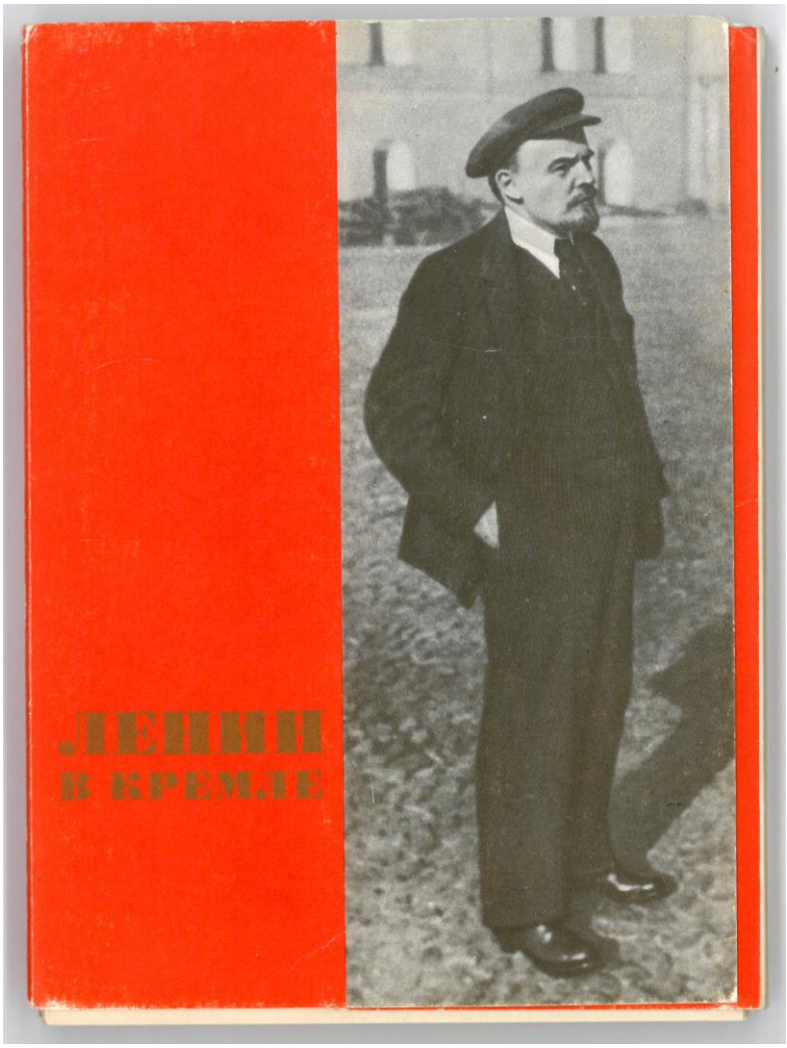


Рисунок 4. *Ленин в Кремле,* комплект открыток, Москва, 1969. Архив автора

[11] См.: Ленин В. И.: собрание фотографий и кинокадров в двух томах. Т. 1: Фотографии 1874-1923. Второе изд. М., 1980. С. 79; Taylor B. Photo-Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan // Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45 / Ed. D. Ades et al. Exh. cat. Hayward Gallery. L., 1995. P. 249-252, здесь p. 249-250.

Силуэты двух голов в кепках в нижнем правом углу картины были отретушированы и тень Ленина укорочена. Родченко наклонил плоскость картины на 45 градусов по часовой стрелке и расположил репродукцию по диагонали. Таким образом ось тела Ленина проходит параллельно металлическому штативу, продленному спуску, а также верхней части тела молодой женщины-фотографа. Благодаря экстремально наклонному расположению фотографии вождь, которого уже с 1924 года не было в живых, оказывается на одном уровне с современной малоформатной фотокамерой, превратившейся, благодаря стараниям фотографа, в намек на технизацию страны, форсированную в свое время Лениным. В схематичности своего образа, который подобен отчуждающей абстракции, бывший глава правительства все же пребывает на темной дистанции.

Диалог с Маяковским

В «комнате» лишь «двое» – Регина Лемберг и Ленин. Это образ, навеянный другом художника – поэтом Владимиром Маяковским, застрелившимся в апреле 1930 года. Разочаровавшийся в политическом развитии поэт за пятнадцать месяцев до своей смерти написал *Разговор с товарищем Лениным*. Стихотворение, в котором Маяковский жалуется умершему вождю на «волокитчиков»[12], которым нету «числа», начинается и закачивается такими словами:

Грудой дел,
суматохой явлений
день отошел,
постепенно стемнев.
Двое в комнате:
Я
и Ленин –
фотографией
на белой стене[13].

Портрет Ленина, упоминаемый Маяковским в его стихотворении, при жизни висел у него над рабочим столом. Это была вырезка из фотографии, сделанной Григорием (Гершон-Лейзером) Гольдштейном[14], которую Родченко перефотографировал и увеличил для своего друга в 1925 году. В 1939 году в своих воспоми-

[12] Маяковский В. Разговор с товарищем Лениным // он же. Ленин с нами: сборник стихов / Сост. В. Носков. М., 1969. С. 81 и сл.
[13] Там же. С. 80, 83.
[14] «В. И. Ленин выступает с речью перед красноармейцами, отправляющимися на польский фронт», 5 мая 1920 г. Фотография, Москва, Государственный Исторический Музей.

наниях, названных *Работа с Маяковским*, он писал: «Как-то Володя попросил меня напечатать фото с Ленина. У меня были репродукции, снятые с фото в музее Ленина. Я принес ему два отпечатка. Один – голова говорящего Ленина, а другой – стоящего на грузовике на Красной площади. Он их повесил в комнате на Лубянке. До последнего момента говорящий Ленин висел на стене; второй снимок, наверно, оторвался от стены. Видимо, как-то, смотря на эту фотографию, он написал стихотворение … *Разговор с товарищем Лениным*»[15].

На увеличенном фрагменте Родченко сократил знаменитый снимок от 5 мая 1920 года до головы, заполняющей весь формат. При этом он сосредоточил внимание зрителя на открытом рте Ленина, который, произнося речь, обращался к солдатам Красной Армии. На фотографии не видно ни бесчисленных слушателей, собравшихся вокруг деревянной трибуны перед Большим театром, ни Троцкого, ни расстрелянного позднее Льва Каменева. Оба в 1930-х годах были вырезаны из фотографии Гольдштейна, а на другой фотографии заретушированы[16]. Выступая в качестве портретиста, Родченко всегда стремился к тому, чтобы подчеркнуть деталь, указывающую на профессию человека. На портрете Маяковского 1924 года, фрагмент которого также был растиражирован в виде почтовой открытки, это были ручки в кармане куртки, которые указывали на него как на писателя. Отпечаток фотографии Гольдштейна, сделанный Родченко, сконцентрирован на акте говорения, а значит на энергичной риторике Ленина и силе словесного воздействия. Вырванная из исторического контекста, эта деталь на фотографии, висевшей в одиночестве над письменным столом Маяковского, была призвана создать интимное отношение между оратором и поэтом. Под ее влиянием Маяковский и написал свое стихотворение[17]. Это был именно тот рабочий кабинет, в котором отчаявшийся поэт свел счеты с жизнью. Он был найден окровавленным на ковре и вместе с этим ковром переложен на кровать[18]. Остается лишь спекулировать о том, вел ли Маяковский свой последний безмолвный диалог с Лениным, когда стоял в комнате и направлял пулю в сердце. Свои стихи он опубликовал к пятилетию со дня смерти Ленина в январе 1929 года. И к пятой же годовщине самоубийства поэта была сделана фотография Родченко, которая перевела вербальный диалог в параллельную структуру форм. В процессе съемок это был в первую очередь скончавшийся поэт, размышления о котором становятся лейтмотивом данной фотографии, осовременнивая поэта.

---

[15] Родченко. Опыты для будущего. С. 242. Кадрированный снимок с говорящим Лениным должен был висеть и в созданном Родченко «Рабочем клубе», см. модель в: Art into Life: Russian Constructivism 1914–1932. Exh. cat. Henry Art Gallery of the University of Washington, Seattle [Wash.]. N.Y., 1990. P. 112.

[16] См. Dickerman L. Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography // October. 2000. № 93. P. 139-153, здесь p. 144 и сл.

[17] В стихотворении снимок Ленина описывается следующим образом: «Рот открыт / в напряжённой речи». См.: Маяковский. Ленин с нами. С. 80.

[18] *Владимир Маяковский после самоубийства*, 14 апреля 1930 г. Фотография в: «В том, что умираю, не вините никого»?… Следственное дело В. В. Маяковского / Сост. С. Стрижнева. М., 2000. С. 387.

Ленин в Смольном?

Наличность отсутствующего вызывает в памяти картину Исаака Бродского, написанную в 1930 году, на которой Ленин изображен один в его рабочем кабинете в Петроградском Смольном институте (см. рис. 5).

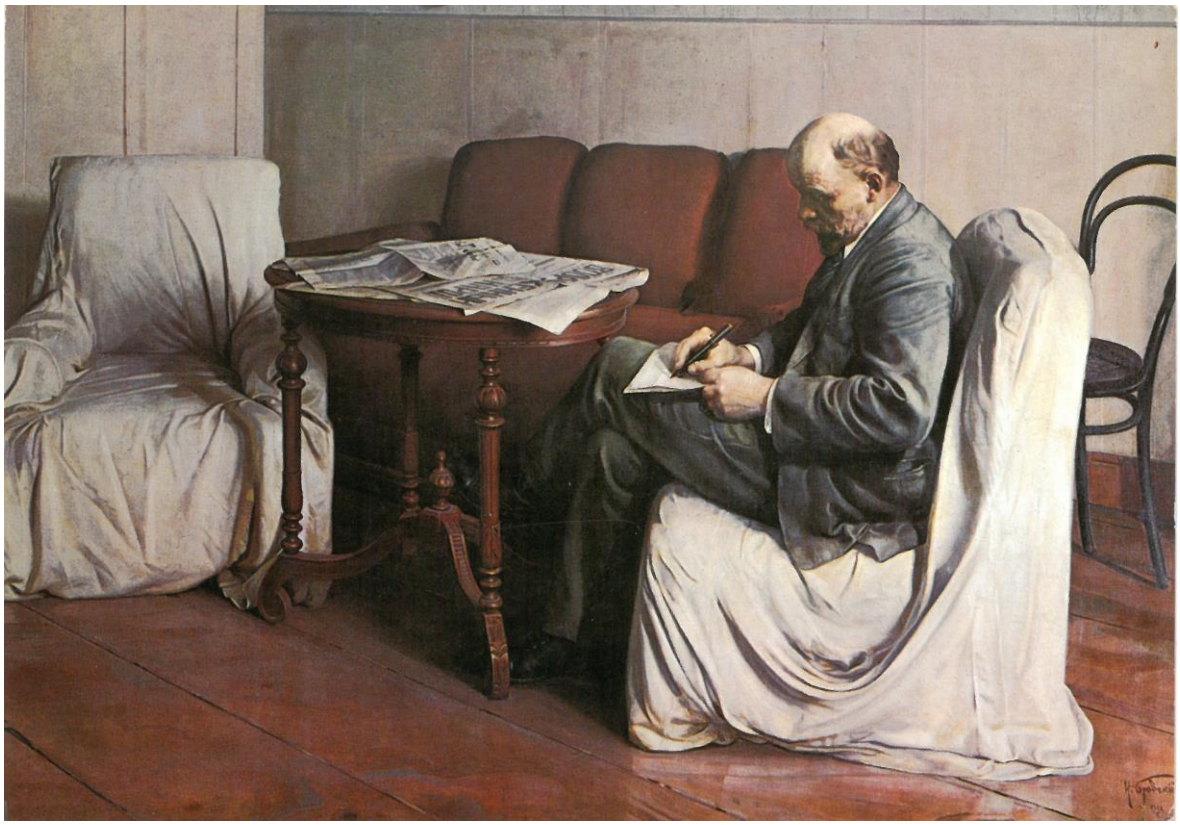


Рисунок 5. Исаак Бродский, *Ленин в Смольном*, 1930. Почтовая открытка. СССР, Москва, «Международная книга». Архив автора

Сидя в кресле и закинув ногу на ногу, он делает свои записи по следам разговора, который состоялся незадолго до этого. Мебель – покрытое белой накидкой кресло и рассчитанный на трех человек диван перед простой стеной – еще хранит «следы» участников дискуссии. Красноречивая пространственная пустота свидетельствует в равной мере о бытии как отсутствующего, так и живого присутствующего. Ежедневные газеты лежат в беспорядке на столе, как будто бы они только что были пролистаны. Большая развернутая газета – это петербургский листок *Вооруженный народ*, датированный 1918 годом. Композиционное оформление «культовой картины» Бродского было выстроено таким образом, чтобы наблюдатель-современник сосредоточил свое внимание на «центральном событии» печатного слова Ленина[19]. Смольный институт, ранее Институт благо-

[19] Титул этой *Ежедневной военной газеты*, как и титул издававшегося в то же время иллюстрированного еженедельника *Вооруженный народ*, указывает на цитату Ленина: «Только

родных девиц, был тем местом, где планировалась русская революция и где располагался Совет рабочих и солдатских депутатов. Изначально Бродский хотел назвать свою картину *Декрет о земле*[20]. Этим названием он смог бы обыграть разработанный Лениным «Декрет о земле» от 26 октября (8 ноября по григорианскому календарю) 1917 года, основывавшийся на требованиях крестьян. Его ученик Владимир Серов вернулся к этой идее в 1950 году и сгруппировал трех крестьян вокруг деревянного стола в Петроградском институте. Они настойчиво передают свои просьбы главе правительства, который слушает их внимательно с карандашом в руке, – в такой пространственной близости, которая в исторической реальности была невозможна[21].

Картина Исаака Бродского выполнена мастерски. В Петербургской академии художеств он был одним из самых одаренных учеников Ильи Репина и сохранял контакт со своим учителем даже тогда, когда тот проживал в финском Куоккала. Непосредственное ощущение живого присутствия Ленина на картине «Ленин в Смольном» возникает за счет того, что его фигура была детально срисована с документального фото. На одном из Конгрессов Коминтерна фотограф Виктор Булла[22] снял художника за тем, как он, сидя позади Ленина в Андреевском зале Кремля, рисовал политика (см. рис. 6).

Для выполнения карандашных зарисовок главы советского правительства Бродскому потребовалось разрешение, которое ему было дано весной 1918 года после рекомендательного письма Анатолия Луначарского[23]. Во время открытия II Конгресса Коминтерна во Дворце Урицкого в 1920 году в Петрограде художник закончил рисунок профиля, который Ленин подписал, сочтя его все же неудачным: «Пристально всмотревшись в карандашный набросок, Владимир Ильич ответил мне, что он не похож на себя»[24].

вооруженный народ может быть действительным оплотом народной свободы». Письмо Ленина из Женевы // Вперёд. 1905. № 4. 31(18) января.

[20] Бродский в разговоре с учениками и посетителями ателье, в: Памяти И. И. Бродского: воспоминания, документы, письма / Сост. И. Бродский, М. Сокольников. Л., 1959. С. 214.

[21] «Ходоки у В. И. Ленина». Масло, холст, 60 x 58 см. Москва, Государственный Исторический Музей, в: Лебедев А. Владимир Серов. М., 1984. Рис. 92. Об этом см.: Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. Ithaca, 2001. P. 71.

[22] Виктор Булла фотодокументировал февральскую и октябрьскую революции 1917 года. Он был сыном известного Петербургского фотографа-портретиста Карла Буллы, бывшего родом из Пруссии.

[23] См.: Бродский И.И. Мой творческий путь. Второе доп. и перераб. изд. Л., 1965. С. 113.

[24] Там же. С. 114. Немного позже, после того как рисунок был поправлен другой рукой, Ленин увидел его вновь. Он указал на его сходство. Там же. С. 116.

Рисунок 6. *В. И. Ленин на заседанании II конгресса Коминтерна в Андреевском зале Кремля,* 1920 г., не ранее 23 июля – не позднее 6 августа. Фотография Виктора Буллы. Из: Ленин: собрание фотографий. Т. 1. 3. изд. М., 1990. С. 294.

Другой рисунок, сделанный во время II мирового Конгресса в Москве, был положен в основу его картины: «Вместе с делегатами конгресса после открытия торжественного заседания я из Петрограда поехал в Москву. Здесь, в Андреевском зале Большого Кремлевского дворца, где происходили деловые заседания конгресса, мне удалось сделать несколько новых зарисовок Владимира Ильича. […] Между прочим, я зарисовал Владимира Ильича записывающим что-то в тетрадь в позе, в которой я позднее изобразил Владимира Ильича в своей картине *Ленин в Смольном*»[25]. Однако на эскизах, сделанных во время этого заседания, Ленин изображен под иным ракурсом. Художник не мог видеть профиль пишущего политика так, как его зафиксировала камера Буллы. Изображенный в сконцентрированной позе Ленин находился не в Петроградском институте, как это обозначено в названии картины, но в Московском Кремле. Подобно «фотонатуралистической передвижной декорации»[26] «революционер» был позже перемещен художником на свое полотно и изображен в поперечном формате.

Наискось от Ленина Бродский нарисовал пустой кофейный стул, созданный венским мастером-мебельщиком Михаэлем Тонетом. Простой предмет мебели

[25] См.: Бродский. Мой творческий путь. С. 114.
[26] Понятие, использовавшееся критиками Бродского. См.: Бродский И. Исаак Израилевич Бродский. М., 1973. С. 299.

для сидения точно соответствовал тому стулу с выгнутой спинкой, который стоял в Адреевском зале рядом с художником. Делегаты облокачивались спинами на сильно изогнутые деревянные спинки Тонетовского стула № 16. Левой рукой портретист оперся на спинку Тонетовского стула № 14. В руке он держит блок для рисования, на котором только что возникла зарисовка лица Ленина. Пустая мебель – это тот способ, используя который Бродский изобразил себя самого in absentia** присутствующим в картине и остался рядом с политиком в качестве отсутствующего художника.

В автобиографии *Мой творческий путь* снимки Буллы, арестованного и убитого в 1937 году, были опубликованы без упоминания его имени и с подписью «II Конгресс Коминтерна. 1921» (см. рис. 7)[27].

Рисунок 7. Из: Бродский И.И. Мой творческий путь. Второе доп. и перераб. изд. Л., 1965. С. 114.

На противоположной странице находился ранний петроградский рисунок Бродского, который больше соответствовал снимку Буллы. К тому же эта фото-

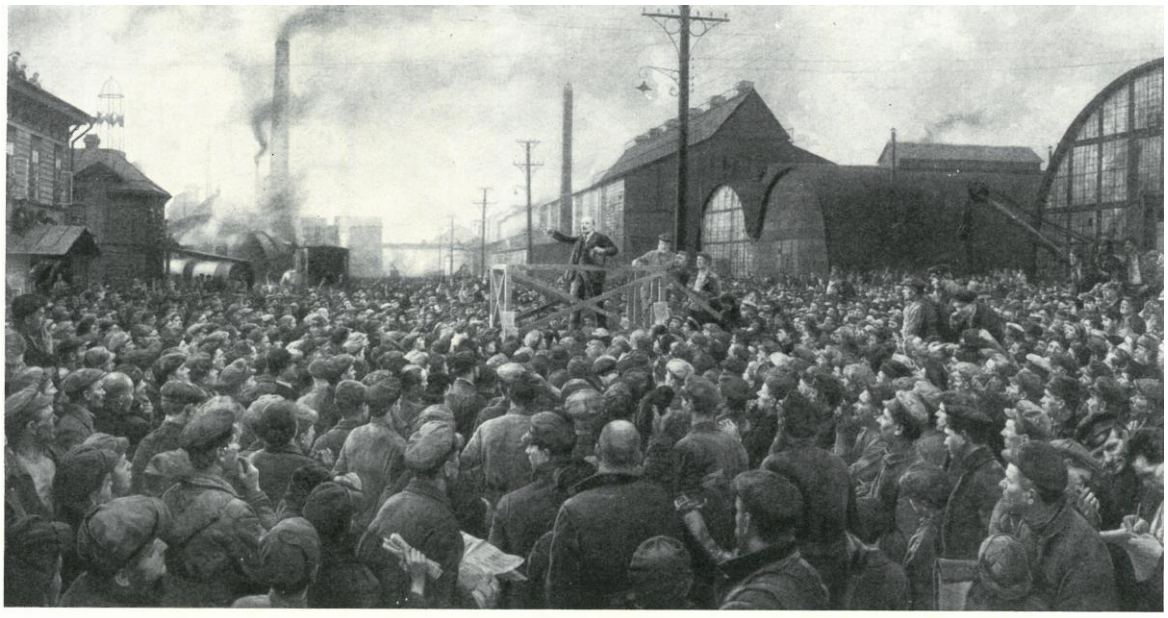
** заочно – *прим. перев.*

[27] Бродский. Мой творческий путь. С. 114. И в 1921 году Бродский выполнил несколько рисунков Ленина во время заседания в Кремле (там же. С. 117). Датирование съемок Буллы 1921 годом во время проведения III Мирового конгресса, как это обычно указывалось в публикациях и на почтовых открытках, было исправлено в 1980 году. Булла снимал в Андреевском зале Кремля во время II Мирового конгресса «не ранее 23 июля – не позднее 6 августа» 1920 г. См.: Ленин В. И.: собрание фотографий и кинокадров. В двух тт. Т. 1. Изд. второе. М., 1980. С. 299. См. также: Ленин В. И.: собрание фотографий и кинокадров. В двух тт. Т. 1. Третье доп. и испр. изд. / Сост. Ю. Ахапкин. М., 1990. С. 294.

графия с Московского конгресса была отретуширована для публикации. Задний план вокруг художника был осветлен для того, чтобы его профиль лучше выделялся на фоне золотого, цветочно-вьющегося орнамента. Теперь его голову обрамлял «ореол», благодаря которому он выступал из темноты рядом с Лениным.

Фотонатуралистические фикции

Уже в XIX веке художники использовали в своей работе фотографии. Корень противоречия социалистически-реалистической живописи должен быть скрыт в ее «документализации»[28] и манипуляции историческими фактами. Бродский срисовал Ленина прогуливающимся в дождевой кепке и в пиджаке с фотографии, сделанной Оцупой или Винклером, и перенес на холст в 1924 году[29]. При этом он расположил его перед Кремлем и укоротил его тень. Монументальное полотно *Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года* также возникло на основе фотографий (см. рис. 9).



Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года. 1929.

Рисунок 9. *Исаак Бродский, Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года*, 1929. Масло, холст, 280 x 555 см. Из: Мой творческий путь. Второе изд. Л., 1965. С. 125

На фоне кулисы из дымящихся труб и цехов агитатор лишь немного выделяется из массы рабочих-металлургов. В 1929 году художник был сфотографирован с

[28] Бродский. Исаак Израилевич Бродский. С. 315.
[29] «В. И. Ленин на фоне Кремля». Масло, холст, 74 x 52 см. Москва, Государственный Исторический Музей.

кистями и палитрой перед своей почти полностью законченной картиной (см. рис. 8), которая получила Grand prix на мировой выставке в Париже в 1937 году. Репродуцированный к 75-летию Бродского[30] фрагмент был сделан таким образом, как будто художник стоит прямо напротив Ленина и вступает с ним в диалог. Тем самым историческая личность «присутствует» на полотне подобно фигуре святого на религиозно-культовых изображениях.

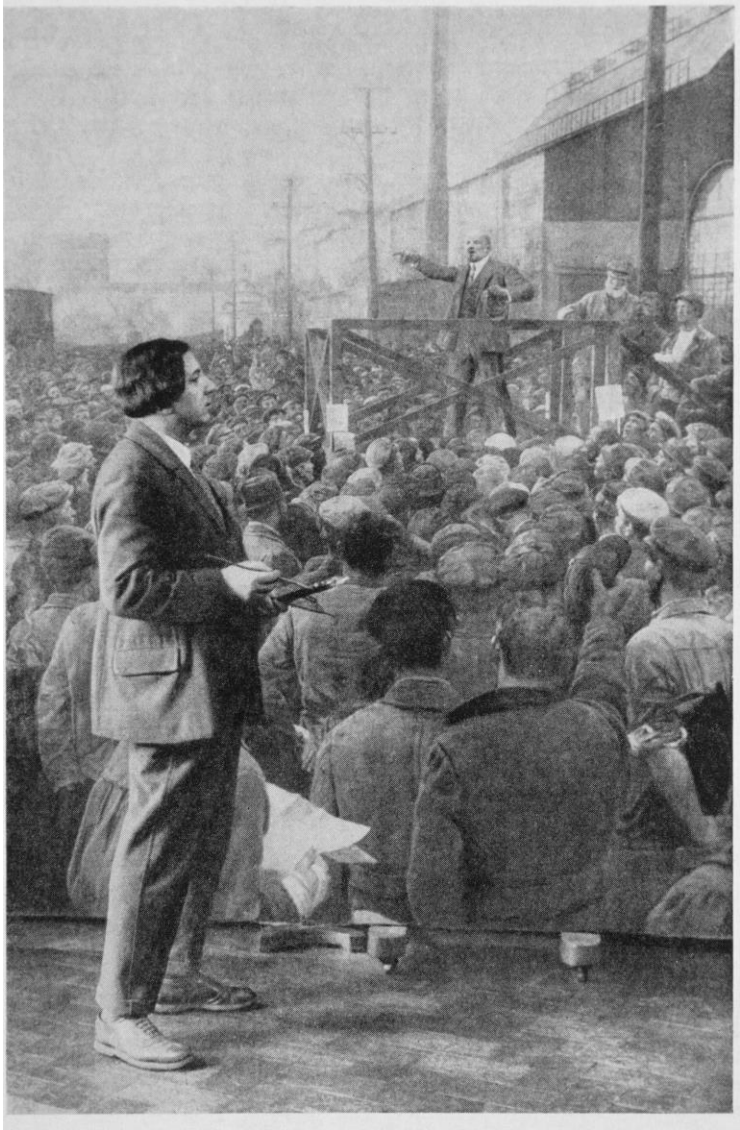


Рисунок 8. Исаак Бродский за работой над картиной *Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года*, 1929. Фотография из: *Памяти И. И. Бродского*. Сост. Бродский, Иосиф и Сокольников, Михаил. Ленинград, 1959. С. 11

[30] Памяти И. И. Бродского. Л., 1959. С. 11. Художник умер уже 14 августа 1939 года. Меттью Е. Леноэ упоминает его близость к Сергею Кирову, а также нападение с ножом на Бродского в Смольном. См.: Lenoe M.E. The Kirov Murder and Soviet History. New Haven, 2010. P. 406.

Этот детальный способ рисования по документальным фото и наброскам был раскритикован в двадцатых годах как «Бродскизм», что повлекло за собой исключение Исаака Израилевича из Ассоциации художников Революции (АХР)[31]. Однако в 1933 году высоко ценимый Сталиным художник, к тому времени ставший профессором Ленинградской академии искусств, получил заказ на создание масляного полотна на основе фотографии Гольдштейна[32]. Ретушированные на фотографии Троцкий и Каменев были заменены двумя журналистами. После этой монументальной фальсификации истории Бродский в 1934 году становится директором Всероссийской академии художеств в Ленинграде и награждается Орденом Ленина. Он был первым художником, удостоившимся этой награды.

Александр Родченко с большим скепсисом рассматривал это направление развития живописи, которое использовало фотографию в целях внушения достоверности. Выступая в качестве художника-абстракциониста, он проводил границу между своими беспредметными произведениями и иллюзионизмом; выступая в качестве фотографа, он открыто показывал используемые им технические средства отчуждения от реальности. Срисовки собственных фотографий, случавшиеся от случая к случаю, не воспринимались им как «творчество»[33].

В поздних 1930-х и в 1940-х годах он резко выступал против «империи ложного реализма и сдирания»[34], а также против неуважительного репродуцирования произведений искусства ушедших эпох: «Вчера ездил в клуб Монино – 45 км от Москвы на электричке. […] В этом клубе работает студия имени Грекова[35]. Художники студии находятся на питании армии и рисуют. Висят копии с репродукции Репина «Запорожцы»[36] огромного размера. Копии с репродукций!!! Это любимый реализм. Не могут сделать копии с его картин … Ужас! Как можно копировать репродукции! Это же дискриминация Репина!»[37]

Будучи конструктивистом, Родченко не в меньшей степени оставался связан с традицией Репина. Ведь его учитель в Казанской художественной школе, портретист Николай Фешин, оказавший на него решающее влияние, был учеником русского реалиста[38]. Его ранние работы, возникшие под влиянием Фешина, были автопортретами, подобно тому, как и на его первых известных фотографиях мы видим людей, а не абстрактные структурные формы. В свою очередь Репин счи-

---

[31] См.: Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990. Exh. cat. Jewish Museum, New York / Ed. S. Tumarkin Goodman. Munich, N.Y., 1995. P. 152.

[32] «Речь В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Польский фронт». Масло, холст, 280 x 422 см. Частное собрание.

[33] Запись в дневнике с 9 декабря 1937 г., в: Родченко. Опыты для будущего. С. 299.

[34] Запись 1 января 1944 г. Там же. С. 363.

[35] Подразделения военно-воздушного флота задействовали здесь привилегированных армейских художников.

[36] «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», 1891, Масло, холст, 203 x 358 см. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.

[37] Запись в дневнике с 3 марта 1943 г., в: Родченко. Опыты для будущего. С. 333.

[38] Работы Фешина также находились в коллекции его сокурсника Исаака Израилевича. См.: Бродский. Мой творческий путь. С. 137.

тал себя наследником традиции нидерландской живописи и с огромной тщательностью копировал в Петербургском Эрмитаже оригиналы Рембрандта[39].

Социалистический реализм как партийно-тенденциозное искусство продолжало при жизни Родченко оставаться официально признанным художественным направлением и потому авангардист чем дальше, тем больше ощущал себя маргиналом, оказавшимся за рамками общественной жизни: «Никому не нужным […]. Странно жить художнику, у которого нет ни одного поклонника. Скажете, вот интеллигент, формалист. Нет, я не интеллигент … Я почти знаю, что не надо делать, как Герасимов и Бродский. А вот как нужно, не знаю. Не могу, как все … Всякий вопрос рассматривается с политической точки зрения. Это перегиб. Нужно руководство искусством такое, чтоб помогало творить, давало идеи широкого диапазона. Сегодня грустно. Болит сердце»[40].

Ретушь Родченко

В некоторых случаях творческая мастерская художника включала в себя экспериментальные раскрашивания отпечатков цветными карандашами. Также к его повседневному ремеслу относилось ретуширование фотографий, для чего Родченко использовал специальный нож, щетки и белую лазурь. Так, например, на увеличенном фрагменте из фотографии Гольдштейна он осветлил фон и обвел белым цветом темные линии фасада здания. Ретушь была для него вторжением художника в картину. За этим процессом он был сфотографирован в 1934 году. Анатолий Скурихин в буквальном смысле слова заглянул фотографу через плечо и зафиксировал, как Родченко скальпелем соскабливал фотобумагу (см. рис. 10). Его рабочее место было сфотографировано с возвышения так, что предметы образовали геометрические круговые структуры. Зеркало для бритья, абажур и выбритая голова художника перекрещиваются подобно дискам и кругам на его абстрактных картинах. Верхний ракурс являлся реминисценцией избиравшихся самим Родченко перспектив для своих фотосъемок, оказавших влияние и на Скурихина. В круглом зеркале, которое присутствует на многих фотографиях самого Родченко, отражается лицо сконцентрированного художника. Левый снимок на столе был составной частью его пионерской серии, сделанной в 1930 году[41]. Он показывает девочку снизу по косой и ее голова целиком заполняет вертикальный формат.

---

[39] См.: Sokolova I. Rembrandt dans le miroir de la culture russe // Rembrandt et son école: collections du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg. Exh. cat. Musée des Beaux-arts de Dijon / Ed. G. Rudolf. Paris, 2003. P. 64-79, здесь p. 75.

[40] Запись в дневнике от 18 августа 1938 г., в: Родченко. Опыты для будущего. С. 303.

[41] Правый отпечаток сделан с фотографии «Портрет мальчика» 1932 года. См.: Rodtschenko Alexander: Das Neue Moskau – Fotografien aus der Sammlung L. и G. Tatunz. Exh. cat. Sprengel-Museum Hannover / Ed. M. Tupitsyn. München, 1999. Рис. 58.

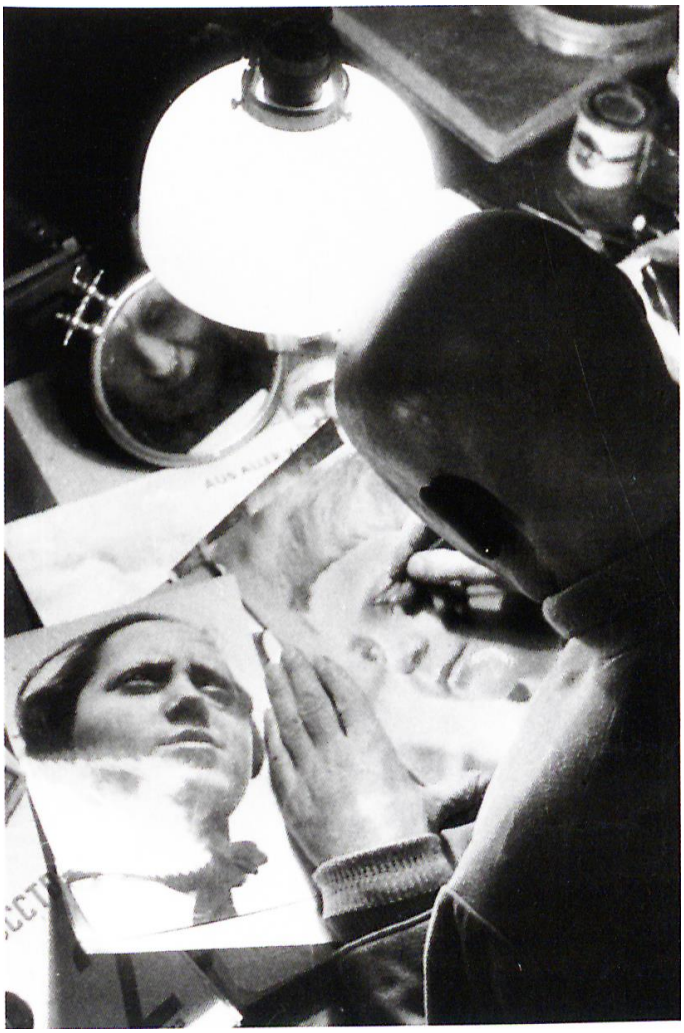


Рисунок 10. Анатолий Скурихин, *Родченко ретуширует фотогафии*, 1934. Серебряно-желатиновый отпечаток. Из: Lavrentiev. *Alexander Rodchenko.* Köln 1995. С. 13

Горящие глаза с обрисованными, мелированными зрачками образуют «внеземную зону» по ту сторону героического, которая обнаруживает вторую, тревожную реальность (см. рис. 11). В других оригинальных отпечатках можно лишь при помощи лупы заметить, как ретушь добавлена к нарисованному слою. Увеличительное стекло делает видимым белые возвышения, добавленные черные или белые линии, отчего поверхность многих фотографий начинает напоминать живописное полотно[42].

[42] На более поздних отпечатках, многократно выставлявшихся в последние годы, ретушь уже не заметна.

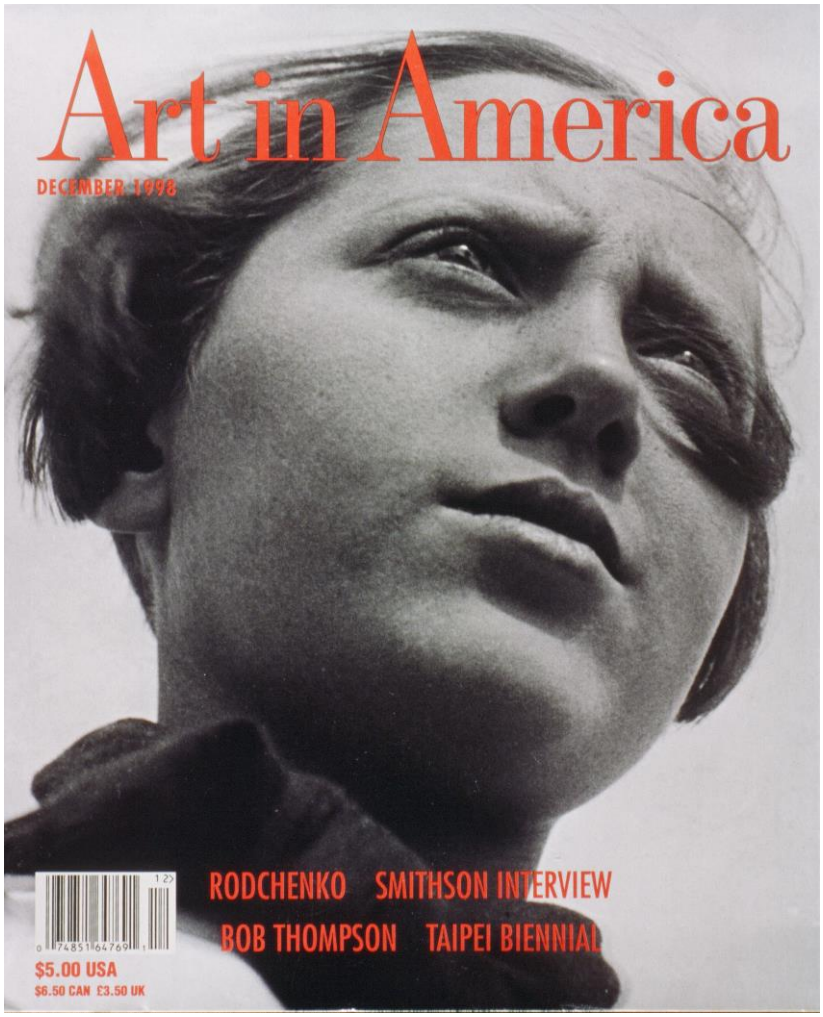


Рисунок 11. Титульная страница *Art in America* с *Пионерка* Александра Родченко (1930, серебряно-желатиновый отпечаток. MoMA, New York). Originally published in *Art in America*, December 1998, cover page. Courtesy BMP Media Holdings, LLC. (© VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

На фотографиях Евгении Лемберг (см. рис. 2) и Вадима Ковригина (см. рис. 3) Родченко наглядно продемонстрировал возникновение необычных фотосессий в камеротехническом аспекте. Скурихин показал, как художественное оформление фотографии продолжается на рабочем столе и что только здесь оно должно завершаться. Слово «Искусство», видимое на обложке книги 1930 года в нижнем левом углу фотографии, которая на одном из последующих снимков Скурихина видна полностью[43], выражает программное самопонимание фотографа.

[43] См.: Rodtchenko photographe: la révolution dans l'œil. Exh. cat. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Marseille, 2007. P. 19.

«Le retour du mort» (Возвращение смерти)[44]

На портрете «Регина Лемберг» (см. рис. 1), благодаря использованию различных слоев, отличающихся друг от друга своей резкостью, раскрывают себя субтильные воспоминания Родченко о погибшей возлюбленной, мертвом политике и потерянном друге-поэте. Ассоциативное восприятие выводит наблюдателя за границы визуального, наводя на мысль о реальном присутствии поэтического слова – упомянутой строфы Маяковского. Переход от видимого изображения к высказанному слову в свою очередь воскрешает в памяти риторику революции. При этом фотография, ставшая «ощутимой» в виде фотокамеры, с ее особым отношением к смерти вступила в картину. Она осовременила присутствие (умершего) писателя в его диалоге с мертвым оратором подобно тому, как фотография Буллы дала жизнь нарисованному Ленину – после разговора, наличность которого презентируют оставленные следы. Однако осовременнивания Родченко были медиально осмыслены. Его осмысленное обращение с репродукциями и их «остранениями»*** посредством использования кадрирования и ретуши отличает его от Бродского, добивавшегося аутентичности за счет использования отчасти сфальсифицированных фотодокументов[45], растиражированных миллионными тиражами.

На момент съемки в комнате находились два человека – Регина Лемберг и Александр Родченко – и Ленин «фотографией на белой стене». Когда три года спустя фотограф умерла, Родченко попросил ее подругу уничтожить его письма и записал в своем дневнике: «Она одна знала, кто я был для Регины …»[46]. Пять лет спустя, на тринадцатилетие смерти Маяковского, *он* вынужден был пожаловаться на невежество советской бюрократии, обращаясь к поэту: «Сегодня годовщина смерти Маяковского, но по радио почти ничего нет ... Передают оперетки Кальмана и романсы Пушкина, а также пошлые песенки. Вот тебе и Хорош[47]!

---

[44] Barthes R. La chambre claire: note sur la photographie. Paris, 1980. P. 23.

*** Остранение – художественный принцип изображения любого явления или предмета как впервые увиденного, выпавшего из привычного контекста. Прием «остранения» является одним из главных принципов художественного освоения действительности, имеющим целью вывести вещь из автоматизма восприятия, а также увеличить его трудность и долготу. Термин был введен теоретиком искусства В. Б. Шкловским в его статье «Искусство как прием». – *прим. перев.*

[45] Традиция древнерусской иконописи, стремившаяся к идентичности прообраза и первообраза, использовалась здесь в политических целях в виде стратегии оживления. См.: Taylor. Photopower. P. 251 и Dickerman L. Lenin in the Age of Mechanical Reproduction // Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century / Ed. M.S. Roth, Ch.G. Salas. Los Angeles, 2001. P. 77-110.

[46] Запись от 7 июня 1938 г., в: Родченко. Опыты для будущего. С. 303.

[47] Родченко играет словами. «Хорошо!» – так называлась поэма Маяковского, написанная к десятой годовщине Октябрьской революции, над графическим изображением которой художник работал перед своей смертью.

Обюрократились! Обчиновничились! Пайковые крысы! Забаррикадировались в кабинетах и говорят одно и то же 'Нет!' Нет. Всё так же, Володя![48]»

В конце восьмидесятых годов XX века Виталий Комар и Александр Меламид (Комар&Меламид) вновь обратились к реализму на основе фотографий и довели его до абсурда. В качестве образца для своего произведения *Ленин*[49] они использовали портретную фотографию Павла Жукова, выглядящую скорее устрашающе[50]. Фрагмент детально воспроизводит эту съемку крупным планом, сделанную в июле 1920 года, которая при этом все же была немного переработана. Простая лента для волос удалена и левое ухо больше не затемнено. Использовав принципы фотомонтажа, они разместили голову основателя Советского Союза на туловище черного «ночного мотылька» с красным рисунком на крыльях, превратив его в символ темной трансформации. Этот зооморфизм художники Соц-арта в нижней части картины скомбинировали с подписью ЛЕНИН, оформленной в стиле конструктивистских рекламных плакатов. Как и в дизайне рекламы «Промбанка», выполненной Родченко, простые прописные буквы расположены на геометрических базовых формах[51]. Однако Комар&Меламид, обрамляя круг треугольными зазубринами, показывают его как черное, «колючее» солнце. Связь различных цитат на картинах представляет отношение «детей социалистического реализма и внуков авангарда»[52]. Свою зловещую пародию на Ленина они нарисовали лишь после того, как им удалось эмигрировать через Израиль в США.

Перевод с немецкого языка Оксаны Назаровой.

---

[48] Запись в дневнике от 14 апреля 1943 г., в: Родченко. Опыты для будущего. С. 341.

[49] 1987/88. Темпера и масло, дерево; акварельная краска, бумага, 121,92 x 60,96. Частное собрание.

[50] См.: «Владимир Ильич Ленин», 1920. Фотография. Москва, Государственный Исторический Музей. Фотограф Павел Жуков, получивший образование в Санкт-Петербурге, фотопортретировал ведущих деятелей государства и армии. Он умер в 1942 году во время блокады Ленинграда.

[51] См.: Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма: опыты графического моделирования. М., 2000. С. 249. В 1924 году в своей двуязычной, англо-русской рекламе индустриального банка Родченко использовал зазубренную круговую форму.

[52] Комар & Меламид в: Gedichte über den Tod: Das Gespenst des Eklektizismus. Exh. cat. Neue Gesellschaft Bildender Kunst, Berlin, 1988. P. 34. О творчестве обоих художников см.: Mania A. Komar & Melamid. «Nostalgic Realism Series» – Vom Umgang mit historischem Material. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Diss., 1997.