

серия имена
names project

Ад Маргинем Пресс

Aleksandr
Rodchenko /
Margarita Tupitsyn

Александр Родченко /

Маргарита
Тупицына

УДК 75.071.1(47+57)

ББК 85.143(2)6-8

Т85

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы

ООО «А в кубе», RDI Culture и ООО «Ад Маргинем Пресс»

This book is published as a part of co-operative publishing programme
of A3, RDI Culture and Ad Marginem Press

Оформление серии — ABCdesign

Т85

Тулицына, Маргарита

Александр Родченко = Aleksandr Rodchenko — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. —
72 с. : ил. — (Серия «Имена»). — Текст парал. рус., англ.

ISBN 978-5-91103-226-5

© Маргарита Тулицына, 2015

© А.Н. Лаврентьев, фотоматериалы, 2015

© ООО «А в кубе», 2015

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015



RDI. Culture

*Ad***M***arginem*

Маргарита Тупицына (Анти)эстетические приключения Александра Родченко

С приходом Октябрьской революции авангардист Александр Родченко покинул свою мастерскую, чтобы принять участие в переобустройстве быта и общественных пространств, перешедших под управление большевиков. Убеденный в том, что ключевую роль в преобразовании общества должны играть беспредметные формы, он посвятил себя работе над разнообразными проектами с целью вдохнуть эстетику авангарда в большевистское стремление модернизировать страну. Список непосредственных вкладов Родченко в искусство, которое конструктивисты впоследствии окрестили «производственным», включает в себя множество работ — таких, например, как дизайн авиационного ангара, где беспредметные формы сочетались с коммунистической символикой, а также эскизы светильников для московского кафе «Питtoresк».

В конструктивизме и производственном искусстве лозунг «дать новую вещь новой жизни»¹ был сразу же взят на вооружение, и к 1922 году идеологический курс течения определялся именно им. Почему же Родченко продолжал заниматься живописью до 1921-го? Объяснений — несколько, и в каждом из них идеальное

6 переплетается с материальным. Когда в 1918 году было основано «Музейное бюро», возглавленное Родченко, правительство начало закупать произведения авангарда для провинциальных музеев, тем самым обеспечивая художников, работавших на большевиков, столь нужными им доходами. Понятия живописи как самодостаточной эстетической практики и художника как создателя художественных ценностей, работающего в одиночку, не вписывались в принципы нового режима с его идеей общего дела. Левые художники объявили свою экспериментальную и беспредметную живопись лабораторией по освоению теории и практики; в стремлении части авангардистов «изгнать из живописи композицию»² они видели проявление индивидуального в самовыражении, тогда как их собственные живописные конструкции отдавали предпочтение интеллектуальному и коллективному началу. Это не только отсрочило воплощение в жизнь «принципов производственного искусства», заданных в публичных проектах Родченко и других авангардистов уже в 1917–1918 годах, но и подготовило почву для живописи, включающей в свой арсенал рациональные «живописно-профессиональные сдвиги»³, обусловленные приверженностью к беспредметным формам и к построению универсального визуального языка.

Крупные перемены в русском авангарде были связаны с легендарной экспозицией под названием «0,10. Последняя футуристическая выставка», открывшейся в Петрограде в 1915 году и символизировавшей конец

7 футуризма и его власти в искусстве. Там были продемонстрированы две конкурирующие (и в равной степени привлекательные) парадигмы, оказавшие едва ли не гипнотическое воздействие как на зрелых авангардистов, так и на неофитов. Речь идет о супрематических полотнах Казимира Малевича с их резко очерченными геометрическими элементами и «новым цветовым реализмом»⁴ и работах Владимира Татлина: «Живописных рельефах», составленных на плоских поверхностях из разных материалов (дерево, металл, проволока, кожа), и «Контррельефах» — беспредметных конструкциях, но уже без плоской несущей основы. Несмотря на очевидные различия между инновациями Малевича и Татлина, оба художника сходным образом использовали угловую часть помещения (угол как «архитектурное целое»⁵), где Малевич повесил «Черный квадрат», а Татлин установил «Угловые контррельефы», в чем, собственно, и проявилась общая для них неудовлетворенность статичным пространством станковой живописи.

Родченко в «0,10» не участвовал, его дебютом стала выставка «Магазин», устроенная весной 1916 года Татлиным. Среди выставленных там работ были откровенно декоративные кубистские коллажи 1915 года, скромные по сравнению с революционными заявками «0,10». Напротив, его серия рисунков — матричные наборы прямых и кривых линий, выверенные с помощью циркуля и линейки, — оказалась не менее новаторской: в ней художник добился радикализации техники и материала.

8 В 1917 году, погруженный в работу над общественными проектами, он написал лишь несколько картин, в которых продолжал обкатывать свою первую конструктивистскую формулу, включавшую в себя работу с линейкой и обработку поверхности «механическим покрытием краской». Те же методы он использовал в «Композиции № 47», где подчеркнута важность деревянной несущей основы и ее прямая связь с конструктивистскими принципами. «Композиция № 47», построенная из набора прямоугольников, устремленных вверх вдоль вертикальной оси, противоречит рецепту Малевича, предполагавшему фронтальность репрезентации с «подвешенными плоскостями». Используемые в работе материалы придают ей ощутимую атмосферу осязаемости, вещественности; именно они подготовили почву для перемещения картины в реальное пространство.

Родченко все увереннее укреплял свою репутацию в авангардной среде, попутно вступив в конфликт с Малевичем и подружившись с Василием Кандинским; впрочем, их дружбе суждено было вскоре распасться. К концу 1918 года «Черный квадрат» Малевича сделался предметом разногласий среди приверженцев беспредметного искусства. Родченко и других беспредметников смущала концептуальная составляющая «Черного квадрата», а также то, как Малевич пользовался цветом. Сопrotивляясь «Квадрату», Родченко тяготел к более темной палитре; этот процесс увенчался серией «Черное на черном», в которой бескрайнее затемнение стало

9 антитезой локализованной тьмы, застывшей на белом фоне как в «Черном квадрате». Варьируя плотности различных оттенков черного и коричневого и акцентируя индустриальный, механически-утилитарный подход к нанесению краски, Родченко решительно отверг определение фактуры как отпечатка уникальной руки художника.

В 1919 году Родченко решил вступить в коллектив Живскульптарх, где внимательно изучались живопись и ее теории, с тем чтобы ознакомиться с формальными достижениями художников-модернистов и произвести революцию в трехмерных искусствах. Положение Родченко в Живскульптарх'е было особым: он был состоявшимся художником, занимавшимся беспредметной живописью, автором первой серии «Пространственных конструкций». Их он сконструировал из картона, который впоследствии заменил фанерой, соединив геометрические фигуры так, чтобы их можно было легко разобрать. Хотя эти работы, выполненные в цвете, перебрасывали мост между живописью и скульптурой, их хрупкая природа с трудом вписывалась в скульптурные каноны своего времени, за что Кандинский назвал этот жанр «экспериментальной техникой». Архитектурные чертежи Родченко двигались от абстрактных небоскребов к конкретным строительным проектам — таким, как Совдеп (Дом Советов) и уличные киоски. После того как двух- и трехмерные беспредметные работы Родченко оказали влияние на его архитектурные идеи и аксонометрию структурных элементов, решетки

10 («клетки») и прямые линии, использованные в рисунках Живискульптарх'а, материализовались в его полотнах, заставив художника отойти от «живописности» плоскостных композиций и создать картины (конструкции) с линиями, вошедшие в серию «Линиизм». Как следствие, в 1920 году Родченко назвал линию «новой (и последней) формой беспредметного искусства». Кандинский вступать в Живискульптарх отказался, однако Родченко не избежал давления, которое оказывал авторитет старшего художника — кумира архитекторов этой организации. В 1919 году они с Варварой Степановой переехали в квартиру Кандинского, отчего художники еще более сблизились — обстоятельство, подтолкнувшее Родченко к экспрессионизму, с которым он экспериментировал и прежде. Рисунки тушью, появившиеся в этот период, сродни полуабстрактным городским пейзажам Кандинского, которые тяготели к несколько более отрешенному видению модернизма, противоречившему отношению Родченко к архитектуре как к практике, определяемой спецификой места и откликающейся на конкретный социокультурный контекст.

Весной 1920 года был создан исследовательский институт ИНХУК (Институт художественной культуры). Его первым президентом, а также директором Отдела монументального искусства стал Кандинский. Сотрудники института, в их числе Родченко, Любовь Попова и Варвара Степанова, сначала полностью поддерживали программу своего директора. Подобно

11 членам Живскульптарх'а, Кандинский отстаивал идею синтеза изобразительных искусств, к спектру которых он добавил музыку, поэзию, театр и хореографию. Это не могло не импонировать Родченко, и без того интересовавшемуся литературой и театром, а также участвовавшему в дискуссиях о взаимосвязи между живописью и музыкой, которые проходили в ИНХУКе в октябре 1920-го. Что касается намерений Кандинского соединить искусство с психологией, то они натолкнулись на разногласия: этот подход представлялся Родченко ненаучным и противоречил его растущему желанию поставить свои формальные эксперименты на службу утилитаризму. Устремления Кандинского носили похожий характер — с той лишь разницей, что он настаивал на статистической оценке того, как пролетариат воспринимает формальный язык модернизма. Так или иначе, «экспериментальная психология» Кандинского, основанная на долгосрочных исследованиях, шла вразрез с неумной тягой к производству, свойственной его более молодым коллегам.

Знаменитые дебаты о композиции и конструкции начались в ИНХУКе 1 января 1921 года, вскоре после образования Рабочей группы объективного анализа. Ее члены взбунтовались против одержимости Кандинского психологией восприятия, что и привело к его уходу из ИНХУКа в середине января, когда он понял, что его влияние в институте стремительно ослабевает. Несмотря на опасения, связанные с тем, что художники «могут

12 использовать в искусстве советы инженера»⁶, дискуссии между членами Рабочей группы объективного анализа были проникнуты инженерной риторикой, направленной против чисто эстетического подхода. Поначалу Родченко «отрицал правомерность конструкции в живописи»⁷, но чуть позже в своей брошюре «Линия» пересмотрел этот категорический вывод, сказав: «Уход живописи от изобразительности повлиял на всю структуру произведения в целом, приближая его к конструкции и отодвигая все дальше и дальше от композиционного принципа построения».⁸ Как говорилось выше, к формальному разграничению между живописными композициями и живописными конструкциями он пришел в 1919 году, создав первую серию линейных картин, которые назвал «пронумерованными конструкциями». Название почти наверняка было навеяно различиями и сходствами между этими конструкциями и пронумерованными композициями Кандинского, равно как и необходимостью провести между ними черту.

Пока шли дебаты в ИНХУКе, Родченко создал множество рисунков, в которых отразились его лабораторный настрой и твердое намерение немедленно проверить выдвинутые теории. Некоторые из этих конструктивистских рисунков были реализованы на холсте с точностью, присущей инструментам чертежника и кальке; живопись фактически превратилась в интеллектуальный, лишенный эмоций процесс. Именно это научно-художественное отношение к беспредметной

13 живописи, наряду с пониманием важности экспериментального рисунка для конструктивизма, сопутствовало зарождению идеи и плана выставки «5х5=25» (1921). Она была разбита на две части (полотна выставлялись в сентябре, работы на бумаге — в октябре) и включала в себя работы пяти художников: Л. Поповой, А. Родченко, А. Экстер, В. Степановой и А. Веснина. Сменявшаяся экспозиция поколебала незыблемость музейных правил, предполагавших статичность, а также статус музея как «хранилища [...] уники [уникального]», благодаря чему он «превращается в архив»⁹. Показ плоскостных работ с целью отречения от них превратил эту эпохальную выставку в деконструктивистский проект, тем более что она включала в себя тот самый материал, который была призвана отрицать. Среди работ Родченко, выставленных на «5х5=25», была визуально аскетичная «Конструкция № 126», один-единственный белый зигзаг, бьющий в непроглядно-черную поверхность, словно молния. В каталоге также упомянута картина «Клетка», впоследствии утерянная (структура, привнесенная Родченко в двумерное искусство из архитектуры в 1919 г.). Сделав акцент на «клетку»¹⁰ в этой последней экспозиции конструктивистского искусства, Родченко поставил ее наравне с линией в один ряд с эмблемами модернизма, «материализма, науки и логики»¹¹. Кроме того, на выставке «5х5=25» он впервые показал триптих, состоящий из трех «гладких досок», выкрашенных в «чистый красный», «чистый желтый»

14 и «чистый синий»; художник покрыл поверхность каждого полотна одним основным цветом, притом механическим способом, тем самым учредив саму геометрию холста в качестве измеримого физического объекта. Благодаря цветовой редукции «гладкие доски» стали последним примером «картины-вещи» в творчестве Родченко и первыми монохромами в истории модернизма.

1921 год был не лучшим временем для того, чтобы предпринимать «гигантские беспрецедентные эксперименты». ¹² Так, в хронике Дзиги Вертова «Киноправда» 1921-й открывают три заставки: «Голод», «Неурожай» и «Эпидемия»; за ними следует «Новая экономическая политика». НЭП ввели в тот год вследствие упомянутых катастроф; он включал в себя элементы капиталистической экономики, парадоксально созвучные исторической фразе Ленина об экспансии большевизма до революции: «шаг вперед, два шага назад». Стремление к массовым действиям в преображенном коммунистическом городе стало частью конструктивистского лексикона и получило теоретическое обоснование в сочинениях Алексея Гана. В 1922 году он опубликовал трактат «Конструктивизм» — семидесятистраничную «агиткнигу», полную инвектив в адрес искусства и творчества, которые накопились у автора за время работы редактором газеты «Анархия», где, под псевдонимом Анти, печатался Родченко.

Конструктивизм переопределил ряд актуальных понятий, таких как фактура, и обозначил совершенно

15 новое поле деятельности, куда следовало нацелить усилия художников: массовые действия и документальное кино. Ган неустанно демонстрировал то, как беспредметное творчество Родченко связано с кинодискурсом и с коллективным формализмом группы Вертова, члены которой называли себя киноками. Это, в частности, касалось «Пространственных конструкций» Родченко, которые Ган освещал в своем еженедельном (недолго просуществовавшем) журнале «Кино-фот», переименовав их в «пространственные вещи» с намеком на возможность их практического применения. Родченко, оформивший несколько обложек «Кино-фота», тут же принял идею Гана, подчеркивавшую возможность установок этих пространственных конструкций в публичном пространстве с целью его реорганизации. Понимая, что конструктивистам трудно выйти на общедоступную городскую арену (по экономическим, а порой и политическим причинам), Родченко считал работу над документальными фильмами — хрониками урбанистического ландшафта — вторым по важности примером контакта с реальной жизнью. Он с готовностью предоставил свои стандартизированные «пространственные вещи» в распоряжение Вертова, снимавшего «Киноправду». Следуя Гану, Ветров называл свой фильм «киновещью [...] которая создает сама себя»¹³. Сила этой кинохроники — в ее парадоксальной дихотомии: помимо источника информации, основанной на фактах, хроника, по замыслу Вертова, должна была быть еще и оптически сконстру-

16 ированной. Внутри этого набора оптических линий (направлений, маршрутов) титры лишь разбивали сюжет. Чтобы исправить этот недостаток, Родченко сконструировал оптические механизмы, пользуясь решетками своих пространственных конструкций, внутри которых он разместил элементы текста, составленного с помощью нового конструктивистского шрифта. Это сnivelировало дидактику титров, превратив тени, которые титры отбрасывали на стены, в абстрактные фрагменты общего целого, составлявшего фактографическую текстуру «Киноправды».

В 1923 году Владимир Маяковский основал журнал «ЛЕФ», где публиковались материалы по теории производственного искусства и демонстрировались его возможности. Авторы «ЛЕФа», критики и поэты, желая напечататься под конструктивистскими обложками, сделали типографику одной из важнейших сторон новаторства в конструктивизме. Хотя Родченко стал постоянным сотрудником «ЛЕФа», его оформление не было однородным ни по форме, ни по содержанию и, по словам теоретика и редактора Николая Чужака, «служило одновременно революции и НЭПу». ¹⁴ Так возникли разнообразные графические стили, некоторые из которых резко расходились с семантикой конструктивизма: в них либо наблюдался возврат к натуралистическому изображению с избыточными повседневными подробностями, либо использовался экспрессионизм, который критики — сторонники производственного

17 искусства вроде Бориса Арватова — успели осудить. Дизайнерский метод Родченко ограничивался двумя противоположными жанрами, в которых распространялись пропагандистские сообщения: беспредметными формами и документальными фотографиями. И все же метаморфозы графического оформления означали возврат конструктивиста в собственную мастерскую, за рабочий стол — метаморфоза того рода, которая противоречила самой идее производственного искусства как действенного участия в реальной жизни. Это не помешало Осипу Брику в статье «В производство!» утвердить графический дизайн в качестве «конструктивистско-производственной» практики, признав его безусловную агитационную мощь. Брик сопровождал свой текст обложками работы Родченко, включая обложку к «Конструктивизму» Гана. Тем самым он подтвердил собственное неприятие буржуазных «картинок» и «орнаментов», подчеркнув приверженность к беспредметному оформительскому методу. В заключении к упомянутой статье Брик поставил пролетариат в один ряд с советскими «потребителями», тем самым придав легитимность взаимоотношениям между спросом и предложением, характерным для капиталистической экономики. Слова Брика подтверждали тот факт, что левовский проект «жизнестроительства» контролировался конструктивистами далеко не полностью.

Родченко размышлял о том, как перестроить мир повседневных вещей, но у его идей было мало шансов на

18 промышленное воплощение в советских условиях. Так, в журнале «Современная архитектура», редактором которого был Ган, пришли к выводу, что «в нашей советской промышленности нет специалистов, способных работать над рациональной конструкцией каждодневных вещей, таких, как обстановка жилых, рабочих и торговых помещений, а также транспорт, площади, улицы, парки и т.д.». ¹⁵ Но в конце 1920-х годов Родченко утверждал, что вещи, задуманные и спроектированные Отделением работы по металлу ВХУТЕМАСа, тоже не удастся ввести в производство; о конструктивистских вещах он говорил в контексте театрального реквизита. «В оформлении [спектакля] “Инга” я поставил перед собой задачу сделать складную деревянную мебель, материал для которой в СССР имеется в большом количестве. Металлическая мебель со стеклом, столь интенсивно разрабатываемая на Западе, была мною отвергнута как трудно реализуемая в наших условиях». ¹⁶ Он согласился с тем, что воплощать в жизнь эмблематичные конструктивистские модели повседневных вещей — таких, как производственная одежда, мебель, предметы домашнего обихода вроде светильников, — следует в постановочной среде; его решение свидетельствует о том, что союз конструктивистов с промышленностью не состоялся.

Советский павильон парижской Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств, открывшийся в июне 1925 года, включал проекты Родченко, в их числе интерьер рабочего клуба

19 и дизайн рекламных плакатов. Однако к тому времени Родченко уже занимало другое направление — фотография, жанр, в котором ему суждено было сыграть ключевую роль. Родченко приобрел две камеры лишь к концу поездки в Париж.¹⁷ Это — одно из возможных объяснений тому, что времени на съемку видов Парижа новыми аппаратами у него было немного. Другую причину его нежелания запечатлеть «город света» можно обнаружить в акварельном автопортрете-карикатуре. На нем Родченко прогуливается по Парижу, держа фотоаппарат, как он впоследствии выразился, «на уровне пупа». Автор запечатлен в состоянии восторга от покупки; в письмах он хвастался тем, что теперь способен перемещаться повсюду в качестве фотографа. Однако присутствует тут и насмешка над фигурой туриста, не обеспеченного информацией и воспринимающего город на сугубо визуальном уровне.

С Москвой, которую Родченко знал как свои пять пальцев и которую, как он писал Степановой из Парижа, «теперь еще больше любил»¹⁸, дело обстояло по-другому. Сразу же по возвращении из Парижа он опробовал новый фотоаппарат, сняв восьмизэтажное здание с балконами, где проживали преподаватели ВХУТЕМАСа. В получившихся фотографиях, объединенных в серию «Здание на Мясницкой», материализовались абстрактные архитектурные фантазии Родченко, посещавшие его в период сотрудничества с коллективом Живискульптарх'а. Неизжитое стремление к абстрагиро-

20 ванию применительно к архитектуре подтверждает оценка, данная Родченко собственным уличным фотографиям Родченко: «в первых фото — возвращение к абстракции. Фото — почти беспредметные. На первом плане стояли задачи композиции».¹⁹ Склонность к оптической трансгрессии перекликалась у Родченко с интересами таких европейских фотографов, как Ласло Мохой-Надь и Альберт Ренгер-Патч.

Вплоть до 1928 года Родченко не спешил отказываться от формализма в фотографии, хотя это не соответствовало канонам и догмам советской документалистики. По мнению Брика, Родченко оторвался от общественных требований времени в попытке разрешить живописные задачи с помощью фотографического языка. Критик и фотограф Сергей Третьяков считал, что Родченко увяз в эстетических поисках и забыл об утилитарных целях, стоящих перед фотографией. В ответ на эту критику Родченко посвятил себя работе над периодическими изданиями, где он внедрял свои формальные приемы даже с большей интенсивностью. Выступая на собрании группы «Октябрь» в 1930 году, он кратко сформулировал принципы работы, применявшиеся им в промышленных фото, которые делались для различных периодических изданий в годы первой пятилетки. Предписания Родченко были таковы: «Фотографировать не фабрику, но саму работу с наиболее выгодной точки [...] чтобы показать величие машины, следует не фотографировать ее всю, а делать серии кадров».²⁰ Кроме

21 того, он подразделял фотожурнализм на две категории: фотокадры, за которые он выступал, и фотокартины, которые критиковал как натуралистические изображения различных бытовых сцен. Фрагментированные фото Родченко, посвященные трудовому процессу, воспроизводили рабочее место частично, приводя зрителя в недоумение. Эти фотографии создавали эффект отчуждения, шедшего вразрез с желанием зрительской аудитории относиться к ним как к носителям связного нарратива, и не способствовали тому, чтобы их смысл немедленно считывался. Для левого художника это плюс, а не минус, тем более что машины, здания и люди на этих снимках «показаны как материальная система в вечном взаимодействии»²¹, что соответствовало требованиям жизни, целиком посвященной «(коммунистическому) переходу от порядка, который уничтожают, к порядку, который строят»²². Родченко сознательно лишал технику фотографирования способности воспроизводить индивидуальные черты, обрезая фотографируемый объект рамками кадра. Его главной задачей было перейти средствами фотографии границы исторической действительности и изобразить пролетариат в качестве силы, объединенной стремлением к утопии.

После второй выставки фотосекции группы «Октябрь» в 1931 году пресса обвинила Родченко в «отрицании глубинной природы фотожурналистики»²³. Особенно досталось его знаменитому фото «Пионер-трубач». Эта фотография, снятая снизу и обрезанная до

22 такой степени, что в кадре остаются лишь голова и фрагмент трубы, устраняет контекстуальную специфику образа и подразумевает, что левые эстетические идеалы выходят за рамки любых национальных и бытовых границ. Всего три месяца спустя Родченко выгнали из группы «Октябрь», и он подписал годовой договор с ИЗОГИЗом на изготовление фотографий Москвы и других районов СССР в количестве «не менее сорока негативов в месяц». Результатом стали две серии: «Новая Москва» и «Беломорканал». В первую вошли жизнерадостные прогулки Родченко по модернизированному городу, где появились новейшие конструктивистские здания, рабочие клубы, огромные парки, многоквартирные дома и фабрики с современной техникой. Горожан — чаще всего рабочих — Родченко запечатлел физически подтянутыми, полными энтузиазма, демонстрирующими прилив коллективной энергии, где нет места отчуждению. В этой серии, с умеренным формализмом, дан подробный обзор множества городских районов и каждодневных дел, тут изображена детально организованная современная жизнь, определяемая конкретным временем и местом.

Документация строительства Беломорканала — колоссального и чуть ли не самого варварского проекта в истории СССР — стала противоположностью московской серии, если вспомнить, что последняя напоминала занятие фотографией ради удовольствия. Поначалу Родченко не хотел брать заказ, но потом принял решение отправиться в эти холодные края в феврале, самом

23 суровом месяце, словно намерившись «обвинить злую Природу»²⁴ во всех грехах. Он приезжал туда трижды и ни разу не выступил с критикой по поводу жестокостей в отношении рабочих-заключенных (как уголовников, так и политических), приняв официальную версию о «перевоспитании» заключенных трудом. Результатом поездок стало огромное количество — почти 4000 — негативов, отснятых менее чем за год. Лишь малая часть этих снимков была опубликована в 12-м номере журнала «СССР на стройке».

Год спустя Третьяков уговорил Родченко отправиться в Тифлис. В теориях Третьякова, связанных с производственным искусством, роль действующего фотографа противопоставляется миссии творца, искусству же рекомендуется выйти за пределы студии, а значит, отойти от живописи. Предложение Третьякова оказалось своевременным, ведь после тягот Беломорканала Родченко готов был нарушить присягу верности производственному искусству, с тем чтобы вернуться к себе в мастерскую для возобновления занятий живописью. Вот что писал он через две недели после приглашения Третьякова: «Сегодня начал писать цирк для себя и думал: вот бы первую картину написать, цирк черное с розовым, огромную и сложную [...] затем стадион “Динамо”: серое и зеленое».²⁵

Напомню, что в 1921 году Родченко расправился с живописью, написав три монохромных холста. И вдруг он возвращается к живописи, да еще к фигуративной...

24 В том же письме Родченко сообщает, что читал Гюстава Курбе, а несколько дней спустя заявляет: «ищу себя», «читаю о живописи», «хочется начать все снова».²⁶ Здесь особенно важно упоминание имени Курбе, знаменитого французского реалиста и одного из отцов модернизма, ибо именно его искусство, что можно было противопоставить местному реализму и академизму. Родченко захотелось писать крупномасштабные полотна и не отвлекаться на производство скромных фотографий. Он критиковал картины Александра Дейнеки, называя их раскрашенными снимками, и ужасался при виде соцреалистической живописи, основанной на копировании с фотоизображений. «Я же не могу писать даже со своих фото. Я иногда пытаюсь, но это же не творчество»²⁷, — признавался он. К концу 1930-х годов, когда власть соцреалистов в искусстве окончательно утвердилась на институциональном уровне, Родченко обрел еще большую уверенность относительно того, в чем он с ними расходится. «Я почти знаю, что не надо делать, как [Александр] Герасимов и [Исаак] Бродский».²⁸

Есть факты, в которые сегодня трудно поверить: личные архивы художника свидетельствуют о том, что с началом 1940-х годов появились надежды на ослабление контроля над культурой. Во-первых, государственные средства и заказы давно стали добычей соцреалистической мафии, во-вторых, представителей авангардной среды удалось приручить или истребить, в-третьих, жесткая конфронтация (она же конкуренция)

25 между авангардистами и реалистами несколько утихла. Война, начавшаяся в июне 1941 года, отвлекла соцреалистов от нападок на модернистов. Подобно многим другим, Родченко покинул Москву, а год спустя вернулся, полный надежд на будущее. Однако, начав ходить по официальным учреждениям, он с ужасом осознал, что никто не помнит, кто он такой, и его искусство никому не нужно. Совершив очередной вираж в сторону конформизма и пройдя круг унижительных процедур, граничащих с мазохизмом, он к лету 1943 года вновь возвращается к ощущению себя художником-авангардистом левой ориентации: «Не быть мне Герасимовым никогда!»²⁹ Теперь он твердо решил быть «таким как прежде», то есть, «формалистом, футуристом, беспредметником».³⁰ Родченко освободился от мучительных попыток соответствовать советской индустрии культуры, ее мейнстриму, и его живопись — «левая живопись», как он ее называл, — «пошла».³¹ «И Боже мой, какая радость быть левым... Быть самим собой после всех мучений и вопреки здравому смыслу. Не ломать себя, писать с наслаждением!!! Будь что будет!!! А я умру левым и оставлю хорошие вещи».³²

Что за живопись способна была до такой степени возбудить Родченко и в то же время подпасть под категорию «левой живописи» — в СССР, в 1943 году? Большинство сохранившихся работ того периода не превышают полуметра в длину и в ширину — такой размер, как свидетельствуют тогдашние фотографии, позволяя ему

26 работать за столом или у мольберта. Скромные упражнения, в которых художник переходит от органической (обтекаемой) абстракции к фигуративным вещам в стиле Матисса, вряд ли были способны вызвать радость, о которой идет речь в его записках. Однако одной работе это оказалось под силу. Гуашь «Экспрессивный ритм» своей странной формой и большими размерами коренным образом отличается от остальных вещей, сделанных Родченко в начале 1940-х. Почти два метра в ширину, демонстративно горизонтальная, она, скорее всего, могла быть сделана лишь на полу. Еще важнее то, что прямая линия, адептом которой Родченко был на рубеже 1920-х, перекручена и разобщена с целью воссоздать идеальную (бес)предметность. Эту абстрактную сеть можно сравнить с горизонтальными полотнами (дрип-картинами) Джексона Поллока, сделанными на несколько лет позже. В победное настроение привела Родченко успешная попытка «сделать работу про Ничто»³³, бросив вызов нарративной дидактике соцреализма.

Бюрократические препоны мешали Родченко путешествовать с места на место, занимаясь фоторепортажами, и ему не терпелось воспроизвести подобие этого номадизма в живописи. «Необрамленность пространства» наряду с «энергией и движением»³⁴ «Экспрессивного ритма» позволили ему переместить свою левую эстетику из фотографии в живопись. С учетом политической конъюнктуры тех лет можно предположить, что формальные озарения, посетившие Родченко, могли

27 только способствовать дальнейшему вытеснению художника на периферию советской культуры. Похоже, что именно это заставило его в начале 1944 года спросить себя: «Почему же я родился не в Америке?»³⁵

1 Алексей Ган. О современных художественных группировках // «Театральная Москва», 1922, № 35, с. 7.

2 Там же.

3 Там же.

4 Каземир Малевич. Супрематизм, из каталога десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» // Казимир Малевич: статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929, том. 1, А. С. Шатских (ред.), Москва: Гилея, 1995, с. 150.

5 Rosalind E. Krauss. *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1981, 55.

6 Wassily Kandinsky. "Little Articles on Big Questions: On Line" // *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, New York: Da Capo Press, 1994, 424.

7 С. О. Хан-Магомедов. Конструктивизм: концептуализация формообразования, Москва: Стройиздат, 2003, с. 108.

8 Там же, с. 162.

9 Варвара Степанова. Каталог выставки «5x5=25: выставка живописи», Москва, 1921, не пронумеровано.

10 «Клетка» — термин Родченко, синоним «решетки» (grid).

11 Эти термины используются применительно к клетке (пешетке) в: Rosalind E. Krauss, «Grids», in *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, 12.

12 Б. А. [Борис Арватов]. Общественная утопия (рисунки) // «ЛЕФ», март 1923, № 1, с. 64.

13 Дзига Вертов. Из наследия: статьи и воспоминания, том. 2, Москва: Ейзенштейн-центр, 2008, с. 493, п. 25.

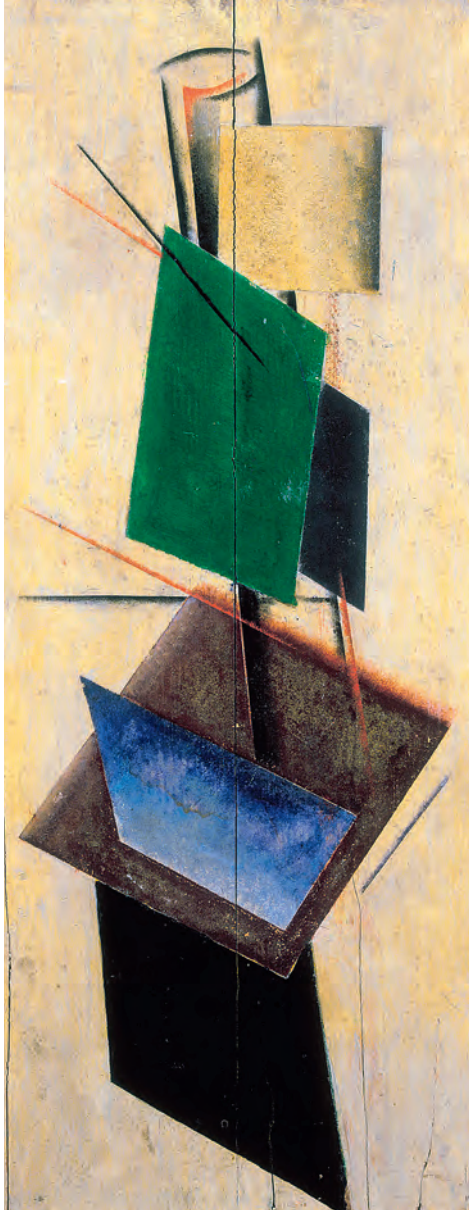
14 Н. Чужак. Искусство в наши дни // «Жизнь искусств», 1925, № 21, с. 4. Настаивая на этом определении, Чужак имел в виду «халтурную» фоторекламу Родченко и Маяковского для спонсируемых государством компаний и магазинов таких, как Моссельпром и ГУМ.

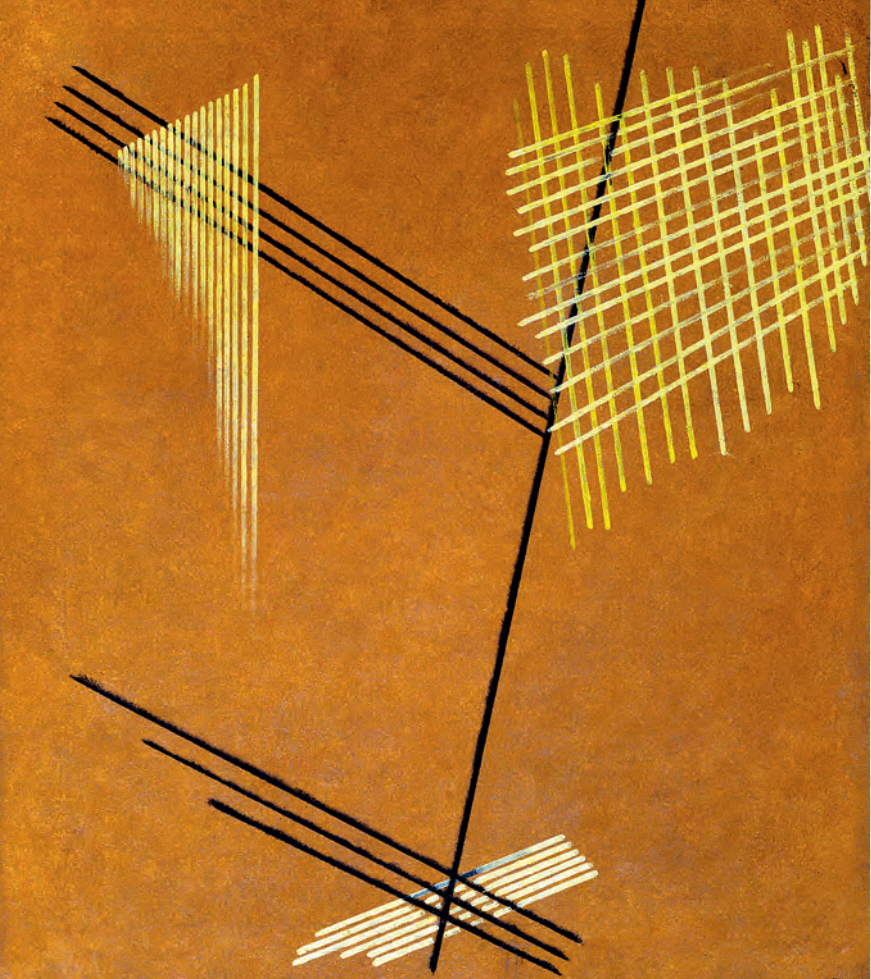
15 С. О. Хан-Магомедов. Конструктивизм в архитектуре повседневного быта // «Современная архитектура», 1926, № 2, с. 2.

16 А. Родченко. Дискуссия о новой одежде и мебели — задача оформления // Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки, Москва: Грантъ, 1996, с. 185.

17 В Париже Родченко купил фотоаппарат ICA 4 x 6,5 см и 35 мм камеру Sept (кинокамеру, которая также могла делать одиночные кадры).

- 18 Родченко — Степановой, из Парижа в Москву, 23 марта 1925 г. См. Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы, Москва: Сфера, 1994, с. 189.
- 19 А. Родченко. Перестройка художника, цит. в: Александр Лаврентьев. Ракурсы Родченко, Москва: Искусство, 1992, с. 20.
- 20 А. Родченко. Доклад о социальном значении фотографии, 1930, неопубликованный манускрипт, архив А. Родченко и В. Степановой, Москва.
- 21 Gilles Deleuze. *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 39.
- 22 Там же.
- 23 Леонид Межеричер. Сегодняшний день советского репортажа // «Пролетарское фото», 1931, № 1, с. 10.
- 24 Gilles Deleuze. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*, New York: Georges Brazillier, 1971, 47.
- 25 А. Родченко. 18 февраля 1934 // Опыты для будущего, с. 293.
- 26 Там же, 21 февраля 1934, с. 293.
- 27 Там же, 9 декабря 1937, с. 299.
- 28 Там же, 18 августа 1938, с. 303.
- 29 Там же, 29 июля 1943, с. 351.
- 30 Там же, 21 февраля 1943, с. 332.
- 31 Там же, 30 июля 1943, с. 370.
- 32 Там же.
- 33 *The Originality of the Avant-Garde*, 237.
- 34 Ли Краснер, цит. в: *The Originality of the Avant-Garde*, 239.
- 35 А. Родченко. 8 февраля 1944 // Опыты для будущего, с. 366.





ПРОЕКТ КИОСКА

ДЕНЬ:

1919 г.

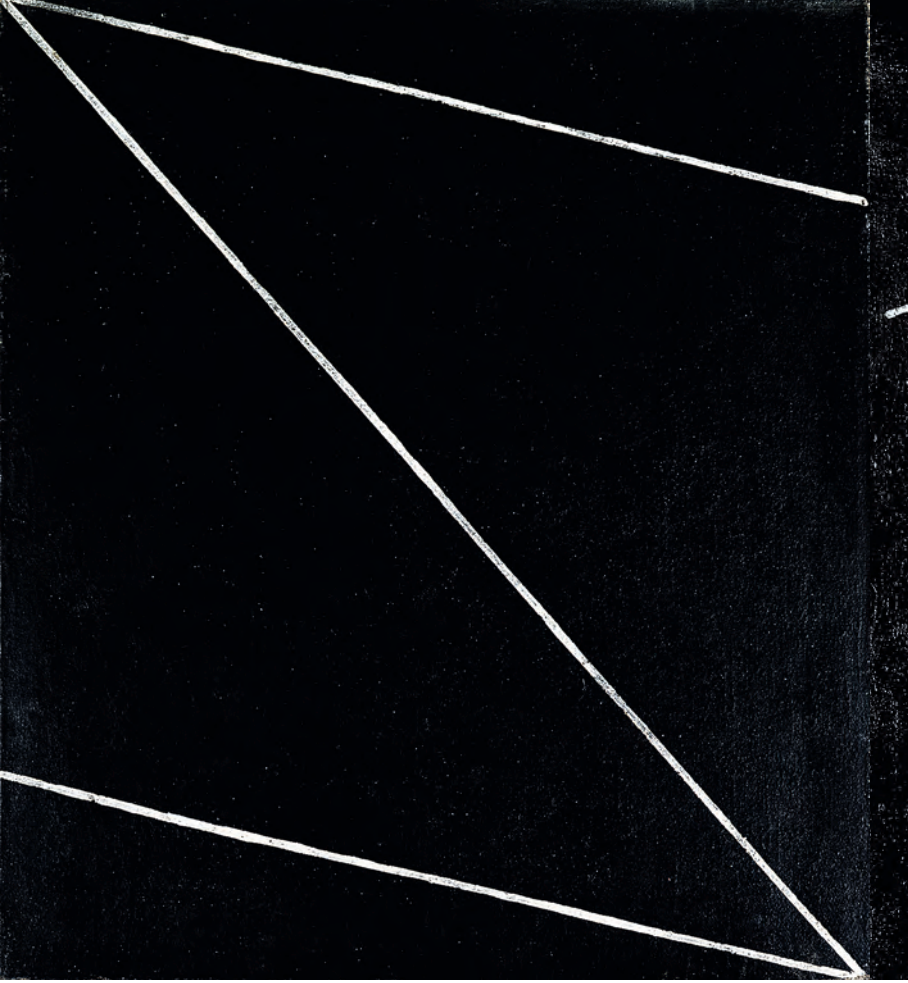
„БИЗНАКС“

Имп



- 1) проект для оформления
- 2) плакаты леденцы
- 3) часы трехсторонние
- 4) плакаты олимпийские
- 5) плакат олимпиады
- 6) плакат олимпиады

Рабочий. 13



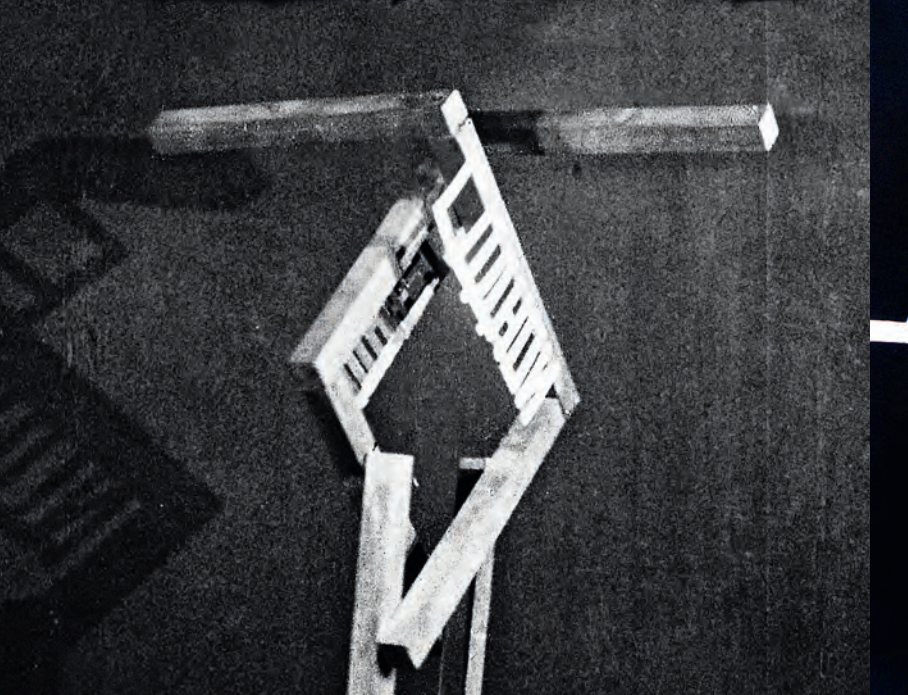














ПРИЕЗЖИЙ С ДАЧ ИЗ ГОРОДОВ
И СЕЛ

**НЕЧЕГО
В ПОИСКАХ
ТРЕПАТЬ ПОДОШВЫ
СРАЗУ**

ВГУМЕ **ВСЕ**
НАЙДЕШЬ

АККУРАТНО

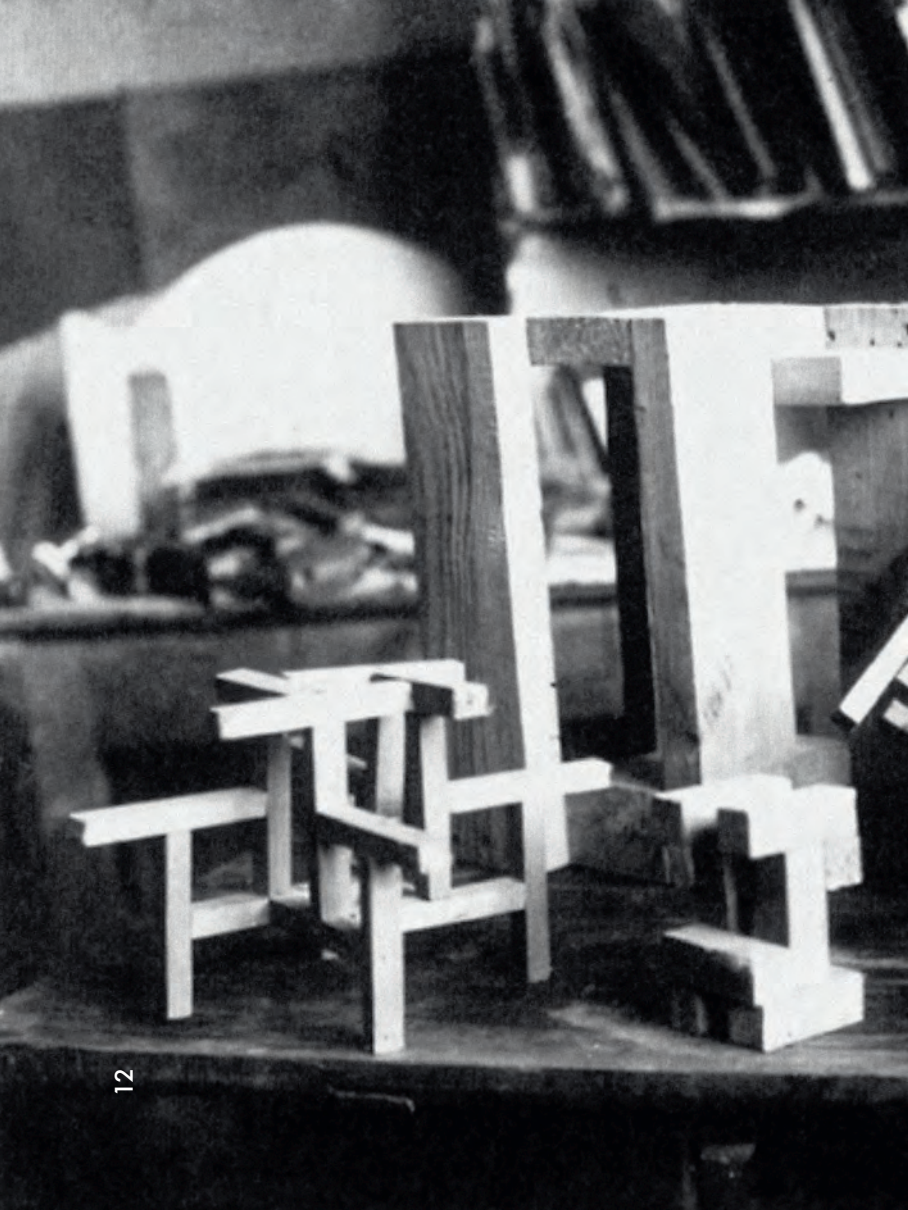
БЫСТРО

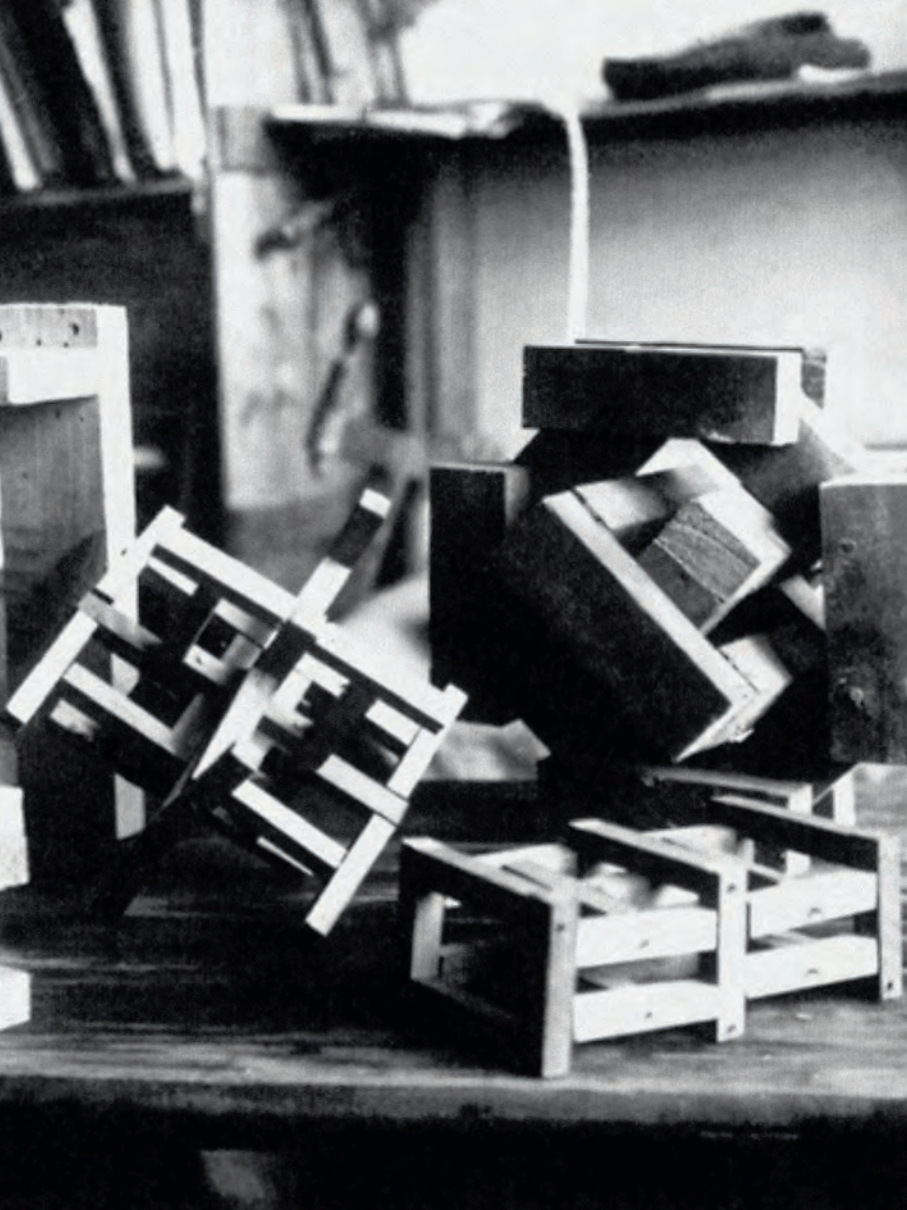
И

ДЕШЕВО!
















Opening their parachutes and
covering the whole sky with them.



the happy youth of the
country greet their leader.



Margarita Tupitsyn The (Anti)-Aesthetic Adventures of Aleksandr Rodchenko

At the outset of the October Revolution, the avant-gardist Aleksandr Rodchenko left his studio to play a part in the reorganization of everyday life and public spaces now controlled by the Bolsheviks. Acting with the conviction that non-objective forms should play a key role in societal transformation, he contributed to a variety of projects that aimed to imbue the Bolshevik ambition of modernizing the country with the aesthetic of the avant-garde. The list of Rodchenko's immediate contributions to what Constructivists later dubbed production art is long and includes designs of an aircraft hangar in which he blended non-objective forms with Communist symbols and contribution to the design of the Moscow Kafe Pittoresk for which Rodchenko sketched a series of lamps.

In view of this swift adherence to the ideology of "giving a new thing to the new life"¹ that, by 1922, would become the policy of Constructivism and Productivism, why should Rodchenko continue painting until 1921? The reason was twofold and included a material incentive. With the 1918 establishment of the Museum Bureau headed by Rodchenko, the government began to buy avant-garde

50 works and distribute them to provincial museums, thus offering a much-needed income to artists working for the Bolsheviks. The concept of painting as a self-sufficient medium, and the artist as isolated creator, was no longer in accord with the collective aspirations of the new regime. The left painters postulated the notion of experimental and non-objective painting as a laboratory for theory and practice, fermenting the "expulsion of composition from painting"² as a manifestation of an individual expression and launching painterly construction, based on an intellectual and more collective approach. No doubt this deferred the implementation of productivist principles, already in evidence in the 1917–18 public projects of Rodchenko and other avant-gardists, but it also built a case for painting as a practice of rational and reactive "pictorial-professional shifts"³, with a staunch fidelity to non-objective forms and construction of universal visual language.

A major pre-revolutionary shake-down in the Russian avant-garde milieu took place at the legendary *0,10: The Last Futurist Exhibition*, which opened in Petrograd in 1915. Marking the end of Futurism's reign, *0,10* simultaneously revealed two contending and equally contagious paradigms of non-objective creation, which had an almost hypnotic effect on both seasoned avant-gardists and novices. These were Kazimir Malevich's Suprematist canvases with their hard-edge geometry and "new realism of color"⁴, and Vladimir Tatlin's *Painterly Reliefs* assembled from mundane materials (wood, metal, wire, leather) on flat surfaces,

51 and *Counter Reliefs*, non-objective structures that had already rid themselves of a flat support. Regardless of the obvious differences between Malevich and Tatlin's inventions, both artists' use of the corner — the "architectural integer"⁵ — where Malevich hung his *Black Square* and Tatlin installed his *Corner Counter-Reliefs*, displayed their mutual discontent with the static space of easel painting.

Rodchenko did not participate in *O, IO*. He debuted his work in Moscow in the exhibition *The Store*, organized in the spring of 1916 by Tatlin. Among Rodchenko's exhibits were overtly decorative 1915 Cubist collages, timid in comparison to the revolutionary works announced at *O, IO* by his colleagues. By contrast, a series of compass-and-ruler drawings that presented the measured matrixes of straight and curved lines was comparably groundbreaking in its radicalization of the artist's techniques and materials. Immersed in the public projects cited at the outset of this essay, Rodchenko produced only a handful of paintings in 1917. In them, he further tested his first Constructivist recipe of working with a ruler and treating the surface "with mechanical covering with paint". He applied these methods in *Composition No 47* emphasizing the importance of its wooden support and its direct relation to the artist's Constructivist genealogy. *Composition No 47* is structured from a pile of rectangles arranged upwards along a vertical axis, resisting Malevich's prescription for frontality with "suspended planes." The materials used gave this work a strong sense of physicality and "thingness"

52 (*veshchestvennost*) and prepared the ground for painting moving into real space.

Rodchenko intensified his march towards a position of supremacy in the post-revolutionary avant-garde, which encompassed a confrontation with Malevich and the beginning of a doomed friendship with Wassily Kandinsky. By the end of 1918, Malevich's *Black Square* had become the subject of controversy among the growing milieu of the non-objective adherents. What baffled Rodchenko and other artists was *Black Square's* conceptual meaning, as well as Malevich's reductivist approach to color. With *Black Square* as the object of resistance, Rodchenko's palette quickly darkened, culminating with the "Black on Black" all-over canvases that contradicted Malevich's quadrangle set frozen against a white background. In them, Rodchenko mapped forms only by changing the density of different types of blacks and browns that by projecting the industrial toughness and mechanized paint application, redefined the notion of *faktura* as an imprint of artist's unique hand. In 1919 Rodchenko decided to join the Zhivskulptarkh (Painting-Sculpture-Architecture) collective that was committed to examining painting and its theories carefully, and to employ the formal achievements of modernist artists in order to revolutionize three-dimensional arts. At Zhivskulptarkh, Rodchenko had a unique position: he was an accomplished non-objective painter and the author of the first series of *Spatial Constructions*. He constructed these from cardboard (later

53 replaced by plywood) and connected geometric shapes so that they could be disassembled easily. Colored, they threw a bridge between painting and sculpture, and yet their temporary nature broke away from existing sculptural canons, causing Kandinsky to classify them as "experimental technology". In his architectural drawings, Rodchenko progressed from abstracted skyscrapers to concrete designs for Soviet buildings, such as Sovdep (the Soviet of Deputies Building) and street kiosks. After Rodchenko's two- and three-dimensional abstractions influenced his architectural concepts, elements such as grids and structural architectonic lines used in the Zhivskulptarkh drawings, materialized in his paintings. This forced him to abandon his planar compositions and conceptualize line constructions as a way to oppose "painterliness" or "pictorial media". Accordingly, in 1920, Rodchenko identified the line as "the new (and the last) form of the non-objective art." Although Kandinsky refused to join Zhivskulptarkh, Rodchenko did not escape the pressure of the older artist's hero status among the collective's architects. His move, with Varvara Stepanova, into Kandinsky's apartment in 1919 drew the artists closer, tilting Rodchenko towards Expressionism, which he had tested earlier. The ensuing ink drawings are akin to Kandinsky's semi-abstract cityscapes, which, with their unrestrained vision of urban modernity, conflicted with Rodchenko's notion of architecture as a site-specific practice responsive to the given socio-cultural context.

In the spring of 1920, a research institute called Inkhuk (Institute of Artistic Culture) was formed, and Kandinsky became its first president, as well as the director of its Section for Monumental Art. Its members, who included Rodchenko, Lyubov Popova and Stepanova, endorsed his program without amendments. Like Zhivskuptarkh, Kandinsky defended the idea of the synthesis between the visual arts, which he expanded to include the temporal arts of music, poetry, drama and dance. This could only please Rodchenko, who was already interested in literature and theatre and enthusiastically participated in discussions on the interrelation between painting and music held at Inkhuk in October 1920. Kandinsky's aim to fuse art and psychology, on the other hand, was controversial: it came across as an unscientific approach, clashing with Rodchenko's growing desire to put his formal experiments at the service of utilitarianism. Kandinsky's endgame was of a similar nature, except that he insisted on a statistical evaluation of the proletariat's perception of modernism's formal language. Heavily based on long-term research, Kandinsky's "experimental psychology" did not sit well with his younger colleagues' itch for production.

The now well-known composition/construction debate took off at Inkhuk on New Year's Day 1921, soon after the formation of the Working Group of Objective Analysis. The latter revolted against Kandinsky's obsession with psychology of perception, and led to his departure from Inkhuk in the middle of January as he realized that his influence at

55 this institution was quickly dissipating. Despite his warning that artists "might accept the engineer's answers as the solution for art"⁶, the discussions among the members of the Working Group of Objective Analysis were permeated by a scientific and anti-aesthetic rhetoric. At first Rodchenko "defied the rightfulness of construction in painting"⁷, but soon after in his pamphlet "Line", he reconsidered this categorical conclusion, stating: "The retreat of painting from representation had an effect on the entire structure of the work of art, making it closer to a construction and moving it further and further away from composition-based structural principles."⁸ His formal distinction between painterly compositions and painterly constructions occurred in 1919 with the first examples of line paintings, which Rodchenko classified as "numbered constructions". This was almost certainly triggered by a need to differentiate these works from Kandinsky's numbered compositions.

While debating at Inkhuk, Rodchenko produced many drawings that reflected his laboratory frame of mind and his determination to test proposed theories instantaneously. Some of these Constructivist drawings were applied to canvas with the precision of tracing paper and the tools of a draftsman, converting painting into an intellectual process devoid of emotions. It was with this "scientific-artistic" attitude towards non-objective painting, along with the recognition of the importance of works on paper for Constructivism, that the idea and structure of the exhibition $5 \times 5 = 25$ was conceived. Divided into two

56 parts — a presentation of paintings in September and another of works on paper in October — it was authored by five artists: Popova, Rodchenko, Aleksandra Exter, Stepanova and Aleksandr Vesnin. A changing installation, it shook up the museum's rules of static display and its role as a place for the "storage of the unique [...] turn[ing] it into an archive."⁹ A display of two-dimensional (ploskostnye) works with the idea of renouncement made this seminal exhibition a truly deconstructive project, for it included the very material it aimed to negate. Among Rodchenko's contributions to *5x5=25* was visually ascetic single white zigzag *Construction No 126*, which strikes the pitch-black surface with the power of lightning. Also listed in the catalogue and now lost is the painting *Grid*, a structure that Rodchenko brought into two-dimensional art from architecture in 1919. By emphasizing the grid in this last exhibition of Constructivist painting, Rodchenko positioned it along with the line as the emblematic structures of modernism, signs of "materialism, science, and logic".¹⁰ In *5x5=25*, Rodchenko also unveiled a triptych of three "smooth boards" painted in "pure red", "pure yellow" and "pure blue", using a single primary color to cover the whole painting's surface mechanically and thus assert the very geometry of the canvas as a measurable, physical object. With such reductive system of color "smooth boards" are the last example in his oeuvre of a "painting-thing", and are among the first monochromes in the history of modern art.

The year 1921 was a bad one for taking on "gigantic unprecedented experiments."¹¹ In Dziga Vertov's *Cine-Truth* (*Kino-Pravda*) newsreels, for example, 1921 is announced with the three titles: *Famine*, *Crop Failure* and *Epidemic*, followed by the *New Economic Policy* (NEP). The NEP was launched that year as a result of the above-mentioned disasters and was based on a concession to elements of a capitalist economy, the policy which paradoxically echoed Lenin's own historical assessment of the Bolsheviks' pre-revolutionary footing as "one step forward, two steps back." The desire for mass actions in a transformed Communist city entered the Constructivist vocabulary and was theorized in the writings of Aleksei Gan. In 1922 he published the treatise *Constructivism*, the seventy page "agitational book" saturated with anti-art and anti-creativity rhetoric adopted when he was the editor of the newspaper *Anarchy*, to which Rodchenko contributed under the appropriate pseudonym "Anti". *Constructivism* redefined topical concepts such as *faktura*, and positioned mass actions and documentary cinema as the entirely new spaces for channeling Constructivism's purposefulness. Gan persistently demonstrated the relatedness of Rodchenko's non-objective production to the cine-discourse and collective formalism of Vertov's group, the *kinoks* (*kinoki*). In particular, this concerned Rodchenko's *Spatial Constructions*, which Gan illustrated in his short-lived weekly magazine *Cine-Photo* (*Kino-fot*) and retitled "spatial things" (*prostranstvennye veshchi*),

58 thus suggesting the possibilities for their practical application. Rodchenko, who designed several *Cine-Photo* covers, immediately identified with Gan's prescription for a Constructivist practice that emphasized the possibility of his spatial constructions entering and organizing social space. Knowing that it was economically and sometimes politically hard for Constructivists to access urban space, Rodchenko saw working on documentaries that chronicled that space as the second best possibility for contact with real life. He submitted his standardized "spatial things" to the service of Vertov's documentary *Cine-Truth*, which, using Can's terminology, Vertov categorized as a "cine-thing (kino-veshch) [...] that generates itself."¹² The power of these newsreels lay in their paradoxical dichotomy: while being a source of factual information, Vertov wanted them to be constructed optically. Within this factographic body of optical threads, conventional titles would only be disruptive, so instead Rodchenko constructed optical mechanisms, using the grids of his spatial constructions, within which he inserted written elements made using the novelty of the Constructivist typeset. This automatically reduced the narrative parameter of the titles and turned the stills with Rodchenko's title designs, which included wall shadows, into fragments of abstraction within the main body of *Cine-Truth's* factography.

In 1923 Vladimir Mayakovsky launched the magazine *Lef* that became a supplier of productivist theory and a promoter of its practice. *Lef's* writers, critics and

59 poets, eager to publish their volumes with Constructivist covers, enabled graphic design to become one of the main aspects of Constructivist innovation. Although Rodchenko became a permanent *Lef* worker, his design production was not homogeneous in form or content, instead “serving,” in the words of the theoretician and editor Nikolai Chuzhak, “simultaneously Revolution and NEP.”¹³ This brought a mixed bag of graphic styles, some of which sharply diverged from Constructivist semantics by returning to naturalistic representation with a surplus of mundane details, or by employing Expressionism already con-

Охотный ряд, Москва. 1932 / Okhotnyi Row, Moscow. 1932



60 demned by such productivist critics as Boris Arvatov. Other methods oscillated between the two opposite formats for spreading a propagandistic message: nonobjective forms and documentary photographs. Yet graphic design returned the Constructivist to his or her studio and to the worktable, the kind of interiorisation that was in conflict with the very idea of Productivism as action in real life. This did not prevent Brik in his article "Into Production!" to endorse graphic design as a "constructivist-productivist" practice, recognizing its ultimate agitational power. Brik accompanied his text with Rodchenko's covers, including one for Gan's *Constructivism*, confirming his defiance of bourgeois "pictures" and "ornaments", and preference for nonobjective design method. In the conclusion to "Into Production!" Brik referred to the proletariat as one of several Soviet "consumers", applying the terminology of the supply-and-demand relationship of a capitalist economy, and thus revealing that the Constructivists were far from willing to subscribe to the "life-building" project promoted by *Lef*.

Rodchenko's parallel preoccupation with restructuring Soviet everyday objecthood had little chance for its production in Soviet industry. The magazine *Contemporary Architecture* edited by Gan concluded for example, that "our Soviet industry does not have specialists to work on a rational construction of everyday things such as furnishing of living, working, and trading spaces as well as of transport, squares, streets, parks, etc."¹⁴ Around 1929

61 Rodchenko similarly testified that projects conceived and designed in the Metalworking department of field, and speaks of Constructivist things in the context of theatrical props. "In designing *Inga* I set myself the task of making folding wooden furniture, the material for which the USSR has in large quantities. I rejected the metal furniture with glass that is being intensely developed in the West as difficult to implement under our conditions."¹⁵ His acceptance of staged reality as the place to implement Constructivist emblematic models of the everyday, such as production clothing, furniture, workers' club, and household objects like lamps, signified the failure of Constructivists' alliance with industry. In the Russian Pavilion of Paris's *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* that opened in the early June of 1925, Rodchenko displayed his designs, including the now famous workers club and state advertising posters. But his mind was already on the medium of photography in which he was destined to play a seminal role and be the leader of yet another potent period in the Soviet avant-garde. Rodchenko bought two cameras only towards the end of his trip to Paris.¹⁶ This may explain why he had little time to use his new tool on the sights of Paris. Another reason for his reluctance to capture "the city of light" may be inferred from a caricature self-portrait executed in watercolor. It shows Rodchenko strolling along the Paris streets with a camera held at what he later negatively dubbed "belly-button level". In this representation Rodchenko is visibly ecstatic about his pur-

62 chase and is bragging about his newly acquired mobility as a photographer. However he is also mocking the role of the superficiality informed tourist whose understanding of the city is purely visual.

This was not the case with Moscow that he knew well and as he wrote to Stepanova from Paris, now “lov[ed] even more.”¹⁷ So immediately upon return from Paris in 1925, Rodchenko embarked on street photography. He began by photographing the eight-story brick building with balconies that housed him and other instructors at Vkhutemas. The resulting photographs, united in the series “Building on Miasnitskaia Street”, serve as a reification of Rodchenko’s often abstracted architectural fantasies



63 executed during his association with the Zhivskulptarkh collective. Rodchenko's own estimation of his street photography confirms this tendency towards abstracting architecture: "in the first photos there was a return to abstraction. Photographs are almost nonobjective. At the head, there were compositional tasks."¹⁸ Rodchenko's interest in optical instabilities coincided with the goals of European photographers such as László Moholy-Nagy and Albert Renger-Patzsch.

As late as 1928, Rodchenko was reluctant to abandon formalism in photography even though it contradicted the tenets of Soviet documentary-making. To Brik Rodchenko was detached from the social demands of the time and attempted to resolve painterly goals through photographic language. To the critic and photographer Sergei Tretyakov Rodchenko was stuck in aesthetic ideals and ignored utilitarian goals confronting photography. Rodchenko responded to such criticism by committing to working for mass-media periodicals where he applied his formal devices even with a greater intensity. Speaking at the October Association meeting in 1930, Rodchenko summarized the operational principles applied in industrial photography produced for and published in various periodicals during the period of the first Five Year Plan. Rodchenko prescribed: "To photograph not a factory but the work itself from the most effective point of view [...] in order to show the grandness of a machine, one should photograph not all of it but give a series of snapshots."¹⁹ Further, he divided all press photography into two

64 categories: *foto-kadry* (photo-stills), which he defended, and *foto-kartiny* (photo-pictures), which he criticized as “organic” representations of various everyday scenes. Rodchenko’s severely fragmented images, dedicated to the process of labor, offered the spectator a partial and perplexing picture of the work area. These photographs created the alienation effect contrary to the viewer’s desire to see them as carriers of a coherent narrative and resisted the viewer’s urge to be able to easily decode the photograph’s meaning. In them machines, buildings and men are “presented as a material system in perpetual interaction”²⁰, creating a model of contemporary life solely devoted to “the (communist) transitions from an order which is being undone to an order which is being constructed.”²¹ Rodchenko deindividualized and deframed photo production, transgressed historic specificity and turned the proletariat into an undivided force subsumed under the desire for utopia.

Following the second exhibition of the October Association’s photo section in 1931, Rodchenko was accused in the press of “the negation of the essential nature of photo-journalism.”²² His famous photo *Pioneer with a Horn* received a particular criticism. Taken from a worm’s-eye view and cropped to such a degree that only his head and a fragment of horn, remains in the frame of the photo, the photograph obscured contextual specificity and suggested transnational leftist aspirations. Purged from the October Association, only three months later, Rodchenko signed a one-year contract with Izogiz

65 publishing house that commissioned him to photograph Moscow and other parts of USSR in “no less than forty negatives a month.” The result was two important series *The New Moscow* and *The White Sea Canal*. The first involved Rodchenko’s happy strolls along the modernized city with the newest Constructivist buildings, workers’ clubs, gigantic parks, apartment buildings and factories with advanced machinery. Rodchenko’s images of urban men and women as physically fit, enthusiastic workers, politically conscious citizens demonstrate a surge of collective energy without alienation. In its comprehensive survey of a variety of city locations and everyday routines, this series, only moderately formalist, presents an image of a sophisticated modern life determined by a specific



66 time and place. The documentation of the construction of the White Sea Canal — the most mammoth and ruthless projects in the history of the Soviet Union — was an antipode to the Moscow series for the latter was based on practicing photography-as-pleasure. At first Rodchenko was reluctant to accept this assignment, but later took a decision to depart into that space of coldness in February, the severest of all months, as if committed “to indict Nature for being evil.”²³ He returned to the site three times, expressing no critique of the cruelty imposed on the prison workers (criminals and political alike) and adopting the official propaganda of “rehabilitation”. The result was a vast number of negatives, nearly 4,000 in total, accumulated in the period of no more than a year. Most of these prints were never made public, for issue 12 of *USSR in Construction*, which was dedicated to the White Sea Canal, came to be a moderately sized magazine with many full-page images that preserved Rodchenko’s Constructivist rationality.

The following year Rodchenko was urged by Tretyakov to go to Tiflis. In Tretyakov’s theorizing of productivism, the operational photographer was always opposed “to the title of creator”, calling for artistic practice to move beyond the studio, and thus away from painting. Tretyakov’s call came just in time for, Rodchenko was very close to violating the productivist stance by contemplating the re-entrance of his studio space in order to paint. “Today,” he wrote two weeks after Tretyakov’s invitation, “I began to depict

67 various circus themes for myself, and was thinking: how great it would be to paint the first painting of a pink and black circus, huge and complicated [...] then the Dynamo stadium: grey and green."²⁴

In 1921 Rodchenko had emphatically put painting to death in the form of the three monochromatic canvases. Yet now here he was, returning not only to painting, but to its figurative mode. In the same letter, Rodchenko mentioned his reading of Gustave Courbet, and a few days later stated: "I'm looking for myself [...] reading about painting [...] I want to start all over again."²⁵ Rodchenko's mention of Courbet is particularly significant here, for by identifying with the French realist and one of the fathers of modernism, Rodchenko was able to distance himself from the forms of local realism and academicism. At this point Rodchenko wished to make larger-scale paintings and detach himself from the modesty of straight photography. He criticized Aleksandr Deineka's paintings for being a "painted photograph" and defied socialist realists' practices of photographic copying. "I can't even paint from my own photographs. I sometimes try but that's not creative work"²⁶, he admitted. With socialist realists' institutional power firmly established by the end of the 1930s, Rodchenko became even more confident about the parameters of his dissent. "I almost know what not to do, like [Aleksandr] Gerasimov and [Isaak] Brodsky."²⁷

Regardless of how unbelievable it seems in retrospect, private archives attest to the fact that the beginning of

68 the 1940s brought with it hopes of easing control over cultural affairs. With subsidies and official commissions under the control of the socialist realist mafia, and the members of the avant-garde milieu successfully pacified or eliminated, the brutal competition between the surviving avant-gardists and realists eased somewhat. The Great Patriotic War, which broke out in June of 1941, further distracted Socialist Realists from harassing modernists. Like many others, Rodchenko fled Moscow, returning a year later, with great hopes for the year 1943. But as he began to frequent official institutions, he was increasingly troubled that no one remembered who he was or needed his art. And so Rodchenko committed himself to another round of masochistic conformist acts that climaxed in the summer of 1943 with the resurgence of his leftist identity. "I will never be a Gerasimov!"²⁸ he pledged once again. Only now he was determined "to be the same as I was", that is, "Formalist, Futurist, non-objectivist."²⁹ As Rodchenko freed himself from the agony of trying to fit into the mainstream of Soviet cultural production, his painting — "leftist painting" as he dubbed it — "has taken off".³⁰ "And Lord Almighty, what a joy it is to be leftist...To be myself after all these torments... Not to break myself, to paint with pleasure!! What will be, will be!! But I'll die leftist and leave behind good works".³¹

What kind of painting could excite Rodchenko to such a degree, and at the same time, be categorized as a "leftist painting", in the USSR in 1943? Most of the

69 surviving examples from this period are less than half a meter in width and height — a size that permitted him, as photographs from this period document, to work at his desk or an easel. The modest exercises that swing from organic abstraction to Matissian figuration could hardly have provoked the kind of joy cited here. However, one work could. The gouache *Expressive Rhythm* stands dramatically apart from the rest of the work that Rodchenko made during the early 1940s, in its odd shape and large size. Almost two meters in width, it is overtly horizontal and could hardly have been made anywhere but on the floor. More importantly the straight line that Rodchenko ardently promoted in the early 1920s, has been twisted and turned in order to create abstract webs that instantly bring to mind Jackson Pollock's (made later) drip horizontals. What put Rodchenko in a victorious mood was precisely his ability "to make the work about Nothing",³² and thus confront head-on socialist realism's narrativity. Unable, for political reasons, to practice on-the-move reportage photography, Rodchenko was desperate to discover its painterly equivalent. With its "unframed space" and "energy and motion made visible",³³ *Expressive Rhythm* allowed Rodchenko to relocate his "leftist" vantage point from photography to painting. Under the given socio-cultural circumstances, Rodchenko's formal break through could only advance further his displacement towards the periphery of Soviet culture. And so, at the start of 1944, Rodchenko asked himself: "Why wasn't I born in America?"³⁴

- 1 Aleksei Gan, "O sovremennykh khudozhestvennykh gruppirovkakh", *Teatralnaya Moskva*, No 35, 1922, 7.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Kazimir Malevich, "Suprematism", from the catalogue of the 10th state exhibition *Non-Objective Art and Suprematism*, in *Kazimir Malevich: statyi, manifesty, teoreticheskie sochineniia i drugie raboty. 1913–1929*, vol. 1, ed. Aleksandra Shatskikh, Moscow: Gileia, 1995, 150.
- 5 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 55.
- 6 Wassily Kandinsky, "Little Articles on Big Questions: On Line", in *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, New York: Da Capo Press, 1994, 424.
- 7 S. O. Khan-Magomedov, *Konstruktivizm: Kontseptsiiia formoobrazovaniia*, Moscow: Stroizdat, 2003, 108.
- 8 Aleksandr Rodchenko, "The Line", in *Rodchenko and Popova: Defining Constructivism*, ed. Margarita Tupitsyn, London: Tate Publishing, 2009, 164.
- 9 Varvara Stepanova, from the exhibition catalogue "5x5=25: vystavka zhivopisi", Moscow, 1921, unpaginated.
- 10 These terms are used in relation to the grid in Rosalind E. Krauss, "Grids", in *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1985, 12.
- 11 B. A. [Boris Arvatov], "Oveshchestvleniia utopiia (risunki)", *Lef*, No 1, March 1923, 64.
- 12 Dziga Vertov, *Iz naslediya: stayi i vospominaniya*, vol. 2, Moscow: Eizenshtein-tsentr, 2008, No 25, 493.
- 13 N. Chuzhak, "Iskusstvo v nashi dni", *Zhizn iskusstv*, No 21, 1925, 4. With this definition, Chuzhak specifically refers to Rodchenko and Mayakovsky's "hackwork photo-advertising" for state-sponsored companies and department stores, such as Mosselprom and GUM.
- 14 S. O. Khan-Magomedov, "Konstruktivizm v armature povsednevnogo byta", *Sovremennaiia arkhitektura*, No 2, 1926, 2.
- 15 Aleksandr Rodchenko, "Discussion About New Clothes and Furniture-Design Task", in *Rodchenko: Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, New York: The Museum of Modern Art, 2005, 198.
- 16 In Paris Rodchenko bought a 4 x 6.5cm ICA plate camera and a 35 mm Sept (a movie camera that can also make still frames).
- 17 Rodchenko to Stepanova, from Paris to Moscow, 23 March 1925, in Varvara Stepanova, *Chelovek ne mozhет zhit bez chuda: pisma, poeticheskie opyty, zapiski khudozhnitsy*, Moscow: Sfera, 1994, 189.
- 18 Aleksandr Rodchenko, "Perestroika khudozhnika", cited in Aleksandr Lavrentiev, *Rakursy Rodchenko*, Moscow: Iskusstvo, 1992, 20.
- 19 Aleksandr Rodchenko, "Doklad o sotsialnom znachenii fotografii", 1930, unpublished manuscript, A. Rodchenko and V. Stepanova Archive, Moscow.

- 20 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 39.
- 21 Ibid.
- 22 Leonid Mezhericher, "Segodniashnii den sovestskogo reportazha", *Proletarskoe foto*, No 1, 1931, 10.
- 23 Gilles Deleuze, *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*, New York: Georges Braziller, 1971, 47.
- 24 Aleksandr Rodchenko: *Experiments for the Future*, 18 February 1934, 309.
- 25 Ibid., 21 February 1934, 293.
- 26 Ibid., 9 December 1937, 316.
- 27 Ibid., 18 August 1938, 321.
- 28 Ibid., 29 July 1943, 351.
- 29 Ibid., 21 February 1943, 332.
- 30 Ibid., 30 July 1943, 370.
- 31 Ibid.
- 32 *The Originality of the Avant-Garde*, 237.
- 33 Lee Krasner quoted in *The Originality of the Avant-Garde*, 239.
- 34 Aleksandr Rodchenko: *Experiments for the Future*, 8 February 1944, 385.

Маргарита Тупицына
Александр Родченко

Margarita Tupitsyn
Aleksandr Rodchenko

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Перевод на русский:
Анна Асланян
Выпускающий редактор:
Анастасия Бурьяк
Дизайн и верстка:
ABCdesign

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:
(499) 763-35-95
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
www.admarginem.ru

Отпечатано BALTO print
www.baltoprint.com