

александр родченко, густав клуцис, эль лисицкий. пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа

Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА

РГХПУ им. С. Г. Строганова,
кандидат иск., доцент кафедры
«Коммуникативный дизайн»,
125080, Москва, Россия
strogdesign@gmail.com

EKATERINA A. LAVRENTIEVA

Russian State Stroganov University of Industry
and Applied Arts, PhD, assistant professor
of the Communication Design department,
125080 Moscow, Russia
strogdesign@gmail.com

Для цитирования: Лаврентьева Е. А.
Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий.
Пространственный фотомонтаж как аналог современных
медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE
University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

alexander rodchenko, gustav
klutsis, el lissitzky. spatial
photomontage as an analogue
of modern media

Аннотация

В статье рассматривается как история возникновения техники фотомонтажа, так и процесс появления новых форм передачи информации на основе актуальных для 1920-х медиа — кино и фотографии. Анализируются различные объекты дизайна — от полиграфии до нового класса «медиа-объектов». Создание синтетических форм искусства, построенных на объединении различных каналов коммуникации — кинохроники, аудиотрансляции, фотографии и типографики, — является отличительной чертой постреволюционной эпохи и отражает теорию «массового действия», новую концепцию театрального искусства, иную социальную действительность, где лозунг, диспут, митинг становятся ключевой формой передачи информации. Подобные виды искусства и новаторский подход к созданию визуальной формы сообщения перекликаются с современными задачами мультимедиа.

Ключевые слова: фотомонтаж, русский и европейский авангард, фотоискусство, коллаж, радиооператор, визуальные коммуникации, кинематограф, графический дизайн, типографика

Abstract

The article examines both the history of the photomontage technique and the process of the emergence of new forms of information transmission based on media that were relevant for the 1920s — cinema and photography. Various design objects are analyzed — from printing to a new class of “media objects”. Creation of synthetic forms of art, built on the combination of various communication channels — newsreels, audio broadcasts, photography and typography — a distinctive feature of the post-revolutionary era, a reflection of the theory of “mass action”, a new concept of theatrical art, a different social reality, where a slogan, a debate, a rally become a key form of transmitting information. Such types of art and innovative approaches to creating a visual form of communication resonate with modern multimedia challenges.

Keywords: photomontage, Russian and European avant-garde, photo art, collage, radio speaker, visual communications, cinema, graphic design, typography

Первенство в открытии фотомонтажа как техники создания композиции на основе готовых изображений оспаривали между собой и художники-конструктивисты — Густав Клуцис, Сергей Сенькин, Александр Родченко, и члены немецкой группы Дада — Джон Хартфильд и Ханна Хёх. Не столь важным здесь оказывается лидерство, сколь разнообразие задач, решаемых с его помощью. Для дадаистов хаос и абсурдные сочетания, создаваемые посредством столкновения между собой фрагментов рекламных объявлений и изображений политических деятелей, становились формой реакции на последствия Первой мировой войны — формой политического протеста, отражением абсурда самой действительности. Они использовали технику фотомонтажа зачастую с саркастическим подтекстом — в традициях острой и откровенной немецкой сатирической иллюстрации, в изобилии появлявшейся на страницах журнала «Симплиссимус»¹.

В истории визуальной культуры постреволюционной России фотомонтаж стал атрибутом массовой агитации и пропаганды ценностей нового социального строя — от ликвидации безграмотности до индустриализации. Посредством фотомонтажа создавалась «героическая эпопея», визуальный эпос своего времени. Любопытно, что для дадаистов фотомонтаж в определенный момент стал средством демонстрации «изнанки» жизни, а для советской культуры 1920–1930-х — отражением ее «лицевой» стороны. «Очевиден различный характер дадаистского и конструктивистского фотомонтажа, — пишет Дон Адес², — что в значительной степени объясняется разными условиями, в которых создавался каждый из вариантов. Если первый из них в силу своей политической направленности был сатирическим и сосредоточенным прежде всего на критике Веймарской республики и германского милитаризма, то для Клуциса «агитационно-политический» фотомонтаж по природе своей являлся визионерским и утопическим, вначале призванным убеждать в целях, а позднее — в достижениях советского государства» [Дон Адес, 2023, с. 88].

Необходимо понимать, что сфера применения фотомонтажа и осмысления его возможностей художниками и дизайнерами постреволюционной

печатной культуры 1920–1930-х годов. Среди них — артикуляция текста, определенная цветовая палитра, использование «знаков внимания» (стрелки в разных модификациях, восклицательный и вопросительный знаки) и фотомонтаж, идея открытой конструкции образа. Британские дизайнеры-графики использовали эти приемы не как отсылки к конструктивизму, а в качестве синонима протестной культуры. За этими приемами они видели прежде всего революционную оппозицию классическим догмам и существующему положению вещей, используя их уже для борьбы с актуальными проблемами современного общества (в 1970-е в Англии усиливаются нацистские настроения — создается «кантинистская лига»). Дэвид Кинг (1943–2016), британский историк-активист, коллекционер и дизайнер-график, автор знаменитой книги «Исчезающие комиссары» — одна из наиболее ярких фигур этой эпохи. Таким образом, исследование Дон Адес является откликом на социокультурные настроения этого времени.

1 Сатирический журнал, тип тонкого ревю. Издательский проект Альбера Лангена, основан в 1896 году, издавался до 1944 года. В 1954 году была предпринята попытка возрождения издания, после чего оно выпускалось до 1967 года. Сатирическая графика журнала стала своеобразным стандартом для мировой прессы, выработанные художниками издания приемы вошли в арсенал образно-художественных средств карикатуры XX века.
2 Дон Адес (р. 1943), британская искусствовед и исследователь нового и новейшего искусства. Первое издание ее книги о фотомонтаже вышло в 1976 году в издательстве Thames & Hudson Ltd, London. Здесь примечателен тот факт, что 1970–1980-е ознаменованы интересом британских дизайнеров-графиков, кураторов, художников, коллекционеров к искусству постреволюционной России, русскому авангарду и сталинской эпохе. «Новая волна» — направление в британском графическом дизайне — возникла на основе приемов визуальной коммуникации, характерных для советской



Ил. 1
Страница журнала «Кино-фот». № 1, 1922. Материал проиллюстрирован коллажами Александра Родченко

России как образно-художественного средства не ограничивается идеологическими рамками — они определяют лишь специфику задач, «социальный заказ». Гораздо более интересным (и ценным для современной медиакультуры и цифровых форм искусства и дизайна) оказывается изучение самой механики фотомонтажа, особенностей функционирования его языка. И здесь одним из наиболее важных выводов становится тот факт, что приемы фотомонтажа универсальны и способны работать не только на плоскости, но и в пространстве, где возможно подключение темпоральности — зримое оценивается не в моменте, а в рамках заданного временного отрезка, визуальный нарратив оказывается срежиссирован с учетом этого дополнительного фактора. Более того, учитывая единство подхода кино и фотомонтажа, специфику их параллельного развития и взаимного влияния, мы можем говорить о том, что язык и механика фотомонтажа определили развитие экранных форм искусства — видеоинсталляций, медиаискусства. Практика агитационно-массового искусства (скажем, «Трибуна Ленина» Лисицкого, 1920, «Радиоораторы» Клуциса, 1922), предполагавшая синтез вербальной и визуальной форм коммуникации, а именно использование раструбов-громкоговорителей и киноэкранов, стала первым опытом включения новейших технологических средств в искусство и средовой дизайн [Вильчес-Ногерол, 2016].

Для конструктивистов, как художников-изобретателей, наиболее важной стала идея монтажа изображения при помощи ножниц и клея, что в точности вписывалось в концепцию производственного искусства³. Снимок или полиграфический оттиск осознавались как факт и документ эпохи, беспристрастный материал действительности, которым и надлежит оперировать художнику-конструктору. Фотомонтаж определил развитие рекламы, книжного и экспозиционного дизайна 1920–1930-х годов, став универсальным принципом сборки визуальной истории — в плакате, иллюстрации, макете многостраничного издания, выставочном пространстве. Фактически он оказался параллелью фоторепортажа как жанра фотоискусства, построенного на обсматривании⁴ ситуации со всех возможных точек зрения, фиксации различных планов и деталей сюжета.

В первом номере журнала «Кино-фот» за 25–31 августа 1922 года были опубликованы три коллажа Александра Родченко — «Печатный материал

3 Производственное искусство — художественное движение в культуре советской России 1920-х годов. Его участники стремились к соединению искусства с материальным производством на базе современной промышленной техники. Теорию производственного искусства развивали Борис Арватов, Осип Брик, Алексей Ган, Николай Тарабукин. Название книги Тарабукина «От мольберта к машине» можно считать одним из ключевых тезисов движения. Новое, прогрессивное искусство должно было нести воспитательную функцию, влиять на социум в целом и самосознание каждого человека через разработку качественно новых объектов предметно-бытовой и визуальной среды. «Жизнь, сознательная и организованная, умеющая видеть и конструировать есть современное искусство».

«Человек, организовавший свою жизнь, работу и самого себя есть современный художник» — вот несколько лозунгов Александра Родченко, которые он сформулировал для себя и своих студентов во ВХУТЕМАСе как краткое изложение основных задач учебной программы.

4 Слово Александра Родченко, его он использовал в статье «Пути современной фотографии», опубликованной в журнале «Новый ЛЕФ», № 10, 1928 г. «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его». Александр Родченко. *Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки*. М.: Грантъ, 1996. С. 198.

для критики, смонтированный конструктивистом Родченко»⁵ (Ил. 1). Изображения, скомпонованные из газетных и журнальных вырезок, были озаглавлены «Смена вех», «Если вы страдаете» и «Тип каторжницы». Названия фотомонтажей на странице журнала композиционно выделены посредством типографики и работают как самостоятельные шрифтовые иллюстрации к небольшой статье, авторство которой неизвестно. Статья критикует «туманные проблемы нездоровой эстетики» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13] — работы Пикассо и благополучных буржуазных художников Европы. «Вкусовые трюки» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13] противопоставляются осознанному оперированию материалом индустриальной культуры. Мастера левого искусства, по мнению автора заметки, «стремятся осмыслить всякую возможность изобразительных средств, конкретизируя экспериментальные процессы своего производства» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13].

В коллажах, опубликованных в журнале, Родченко соединяет текст и изображение, создавая остроумные сопоставления — то, что он впоследствии назовет «американская патентованная кухня смеха»⁶. Американская — поскольку в сознании художников-конструктивистов именно эта страна стала символом передовых технологий и образом индустриального будущего. Родченко, описывая искусство будущего, сравнивает его с небоскребами: «искусство будущего не будет уютным украшением семейных квартир, оно будет равно по необходимости 48-этажным небоскрегам, грандиозным мостам, беспроводному телеграфу, авионавигации, подводным судам и пр.» [Родченко, 1996, с. 85]. Искусство должно не просто войти в жизнь, а научиться работать с индустриальной механикой жизни, использовать ее принципы — функциональность, честность и ясность конструкции — как проектно-художественные средства.

«Архитекторы! Не подражайте формам техники, а учитесь методу конструкции» — гласит лозунг на страницах журнала «СА» (Современная архитектура) [СА, № 3, 1926, с. 63]. Поэтому фотомонтаж как принцип сборки цельной формы из разрозненных фактов действительности стал одной из наиболее актуальных форм медиа, отвечающей запросам времени. Техникой создания изображения, в которой явственно читалась как идея производства, оперирования готовыми тиражными элементами, так и творческая программа художников-конструктивистов, заявлявших, что «конструкция есть современное требование организованности и утилитарного использования материала»⁷. А. Н. Фоменко определяет монтаж как «"стиль" мышления художников и писателей-авангардистов», отмечая, что «монтаж имеет универсальное значение для искусства 1920-х гг. и одновременно служит опосредующей моделью между поэтикой раннего авангарда и поэтикой конструктивизма. <...> В результате этого художественный эксперимент

5 Название статьи в журнале «Кино-фот». С. 13.

6 Текст шуточного рекламного объявления Родченко. Архив Родченко-Степановой. Подробнее — А. Н. Лаврентьев, Александр Родченко. *Фотография — искусство*. Издательская программа Интерпреса, 2006. С. 225.

7 Лозунги Александра Родченко. Были отпечатаны на пишущей машинке. 22 февраля 1921 г. Архив Родченко-Степановой.

в авангарде совпадает с экспериментом медиальным, социальным, политическим, антропологическим» [Фоменко, 2009, с. 20–34].

Коллажи Родченко, о которых идет речь, хотя и не являются настоящими фотомонтажами (они собраны только из печатного материала), тем не менее ясно демонстрируют ключевые принципы создания визуального сообщения на основе фактов действительности — элементы организуются согласно четкой композиционной структуре и сознательно сталкиваются между собой, выводятся из привычной среды. Говоря о кинематографе, режиссер Лев Кулешов писал: «организующее начало кинематографа следует искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков» [Кулешов, Кино-фот, № 1, 1922, с. 14]. Каждый элемент фотомонтажа — вырезка из журнала, специально подобранная фотография — изъят из привычного контекста и перестает быть носителем первоначально заложенной в нем информации — но в то же время остается символом эпохи. Стыковка в реальности не связанных друг с другом изображений меняет их значение, друг для друга они становятся эпитетами, метафорами, сравнениями — пояснением характера героя, отражением его эмоционального состояния, демонстрацией качеств товара. Компоновка фотоизображений по принципу «фриза» дает возможность создавать статичные фильмы, в рамках многостраничного издания или выставочного пространства.

Тема монтажа в контексте истории развития новых медиа XX века — кино и фотографии — универсальна. Цели и задачи, а также природа визуального языка, построенного на остром и неожиданном комбинировании фактов, — идентичны. Просто в одном случае мы имеем дело с сопоставлением образов во времени, с процессом, а в другом — видим момент, концентрат события. Для фотомонтажа как метода визуальной коммуникации, к сожалению, характерно одно свойство — доступность «прочтения» современным зрителем сюжетов композиций ограничена нашими знаниями о культуре и истории эпохи, пониманием ценностей и акцентов повседневности, осознанием этимологии образов 1920–1930-х. Язык фотомонтажа строится не только на изображениях как таковых, но и на их значениях, определяемых историко-социальным и политическим контекстом. Ввиду нашего существования в рамках другой эпохи, мы способны оценить во всей полноте лишь верхний слой, очевидные композиционные и сюжетные смыслы — остальное требует более пристального изучения, обладания информацией, способной дать всесторонний срез времени, выйти за рамки агитационно-политического контекста. Для авторов фотомонтажей особая символичность деталей играла ведущую роль, поскольку речь шла о создании максимально емкого и простого в «прочтении» визуального языка. Дополнительные значения могли появляться и за счет соседства изображений, текста, цветовых и геометрических акцентов, принадлежности той или иной вырезки к рекламе или изданию, дававшим также определенный контекст. Это удивительный парадокс — с одной стороны, элементы фотомонтажа «стерильны», самостоятельны, а с другой — тянут за собой целый шлейф ассоциаций, лежащих за гранью изображения-знака, являющихся частью его прошлой жизни. Смысл фото-

монтажа «заключается в переносе внимания с означаемых на означающие», отмечает А. Н. Фоменко [Фоменко, 2009, с. 20].

Возвращаясь к журналу «Кино-фот», следует сказать, что идея объединения двух медиа в его названии не случайна. Издателем журнала стал Алексей Ган. Это был авторский проект, освещавший пути развития экспериментального кино и фотографии, новаторские разработки в области киноязыка. Ган привлекал к оформлению обложек и статей Александра Родченко и Варвару Степанову, а также публиковал статьи киноведа и бунтаря Ипполита Соколова, манифесты киноков, материалы Бориса Арватова, кино-критика, впоследствии одного из основателей и активных участников ЛЕФа. Традиционно «Кино-фот», выходявший один раз в неделю, рассматривается в истории графического конструктивизма как один из первых манифестов печатного искусства, образец организации и акцентировки полосы с помощью стандартных элементов наборной кассы. Как образец конструирования пространства страницы, метод выявления его архитектоники посредством строк и слов. Но для Гана, ставшего автором типографических экспериментов, журнал безусловно был предприятием, выходящим за рамки графического конструктивизма — он, мечтавший заменить все визуальные искусства кино и фотографией, не случайно дал своему изданию двойное название.

Если внимательно изучить содержание шести известных номеров, то возникает впечатление, что последовательность тем, заявленных в выпусках, не случайна. Выпуски оставляют ощущение методического пособия по созданию некоего нового объекта визуального искусства, название которому и Ган, и авторы статей стремятся найти на протяжении нескольких номеров журнала. Казалось бы, речь идет о документальном кинематографе, о киноэкране как поверхности, демонстрирующей «быт», — но авторы рассматривают свои идеи шире, стремятся найти интересные точки совмещения традиционных форм передачи сообщения и нового вида визуального искусства.

Алексей Ган, фактически, предлагает назвать эту новую форму визуального искусства «Кино-фот». Но на страницах издания появляются и другие варианты — «скрижаль века» (так называет новый кинематограф Ипполит Соколов), «агиткино» (определение Бориса Арватова) или «динамическая живопись» (такую формулировку предлагает некто Людвиг Гильберсеймер, ссылающийся на опыты Викинга Эггелинга). На протяжении нескольких выпусков различными авторами делается попытка не только построить теоретическую и методическую базу для создания нового объекта визуального искусства, но и определить его название. Словосочетание «скрижаль века» по-своему перекликается с текстами Ласло Мохой-Надя, где экран приравнивается к поверхности холста.

Журнал «Кино-фот» — это манифест нового вида искусства, рождающегося на основе актуальных форм работы с изображением. Ган не зря соединяет кино и фотографию на одной площадке — в его понимании это единое медиапространство, где законы компоновки образов и их семантика, а также принципы создания «текстов» идентичны. Киномонтаж и фотомонтаж апеллируют к идее построения фразы — группе визуальных образов,

определенным образом выстроенных. В рамках фильма мы «читаем» эту фразу на экране, через смену и сопоставление кадров, в альбоме или журнале — в процессе перелистывания страниц. Для 1920–1930-х характерна своего рода дихотомия — кино и фотографии, многостраничного печатного издания и фильма (его визуального сценария).

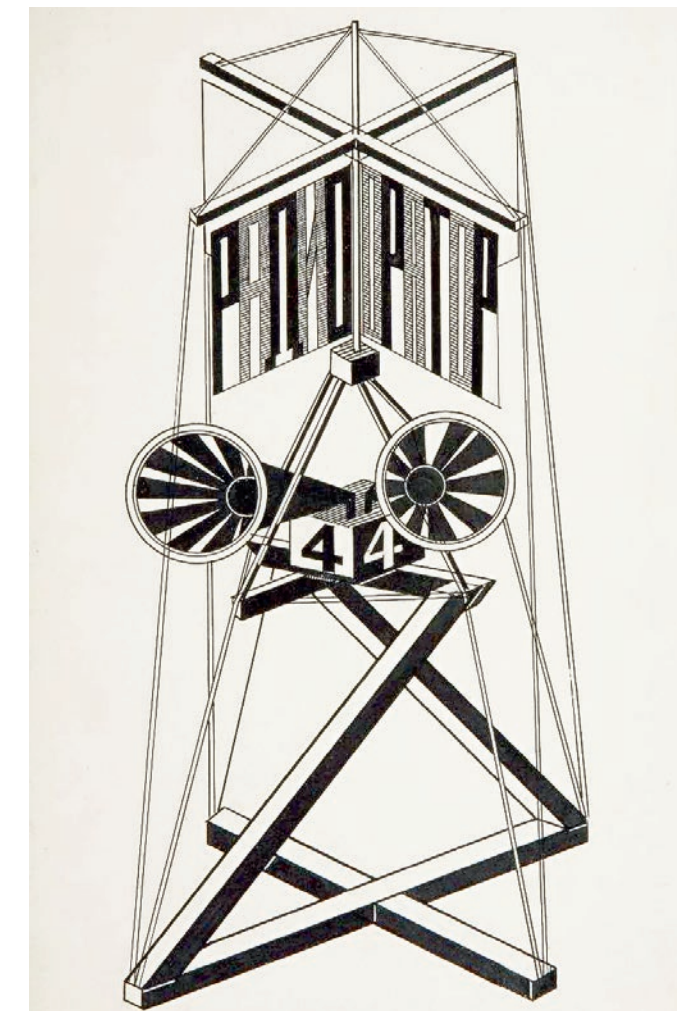
Общность этих видов искусства проявляет себя через оптику и технику создания изображения, противоположность — через работу с объектом съемки: он фиксируется в моменте или, наоборот, процессе, движении, трансформации. Сходства построения визуального нарратива через последовательность изображений и качественное различие носителей (бумага vs экран). Но в этих парах возможно и перекрестное сопоставление — кино/книга, фотография/фильм, открывающее путь для бесконечных интерпретаций и гипотез. Лисицкий, приводя свою знаменитую аналогию [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>] — сопоставляя изобретения в области развития мысли и техники, проводя параллель между книгопечатанием и повозками, влекомыми силой животных, говорит о том, что новаторские открытия XX века, автомобиль и аэроплан, остаются в стороне от развития книжного дизайна. В будущем книга может быть заменена «самозвучащими и кинозвучащими формообразованиями» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>]. Возвращаясь к теме дихотомии и перекрестного сопоставления кино/книга и фотография/фильм, становится очевидным, что Лисицкий мыслит именно в этих категориях, сквозь призму кино и фотографии пытается разглядеть новый формат сохранения и передачи информации. Для него было важным слияние текста и изображения в единое целое, переход от алфавитной письменности к комбинированным формам, где кадру (или снимку) отводилась роль «иероглифа», элемента языка будущего. И в этой связи фотомонтаж он расценивал не только как средство создания изображения, но и как метод записи текстов, новаторскую систему письменности. Таким образом, книга в его понимании становилась цельным продуктом, системой знаков, где повествование шло единым фронтом — наподобие фильма.

В 1931 году Густав Клуцис выступил с докладом по истории и теории фотомонтажа на дискуссии в Институте литературы, искусства и языка Коммунистической академии и предложил следующую его классификацию:

- «1. Фотоплакат, фотообложка, фотоиллюстрация.
2. Фотограмма — фотопись (съемка без фотоаппарата).
3. Фотомонтаж.
4. Метод многократных экспозиций.

ПЕРВЫЙ ПРИЕМ работы заключается в организации одной фотографии (кадра), которая комплексируется с элементами цвета, лозунга (подпись) с целью активизации зрительного воздействия.

ВТОРОЙ ПРИЕМ — фотопись и светопись. Фотопись, или фотограмма, иначе называется съемкой без фотоаппарата. Этот прием работы заключается в воздействии светового луча, встречающего на пути



Ил. 2
Густав Клуцис. Радиоораторы № 3 и № 4. Проекты агитационных установок. 1922

к бумаге вещи различной прозрачности. Таким образом получают непосредственные отражения вещей — силуэты. Фиксация на фотобумаге силуэтов разных предметов разной прозрачности и есть фотограмма, или фотопись.

ТРЕТИЙ ПРИЕМ — метод фотомонтажа в собственном его смысле или метод скомплексирования. (Комбинируется несколько снимков)

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИЕМ работы — метод многократных экспозиций, когда на пластинке или фотобумаге организуется и фиксируется несколько снимков, максимально уплотняя поле активного действия (наложение, просвечивание, переход формы в форму)» [Клуцис, 1932, с. 83].

Классификация Клуциса достаточно точна и затрагивает как проблему выделения «единицы» фотомонтажа, так и использование технологических приемов (фотограмма и комбинаторная печать с нескольких негативов). Однако, с учетом более широкого рассмотрения темы, она может быть дополнена — идеей фотомонтажа как письменности, а также фотомонтажа в пространстве и времени, т. е. комбинирование элементов с учетом создания «фриза», визуального нарратива. Также, в отдельную категорию могли бы быть выделены примеры фотомонтажа, где используется четкая акцентировка пространства и ясно выделяется архитектура композиции за счет линий и геометрических элементов, дающих явную аксонометрию, глубину изображения. Именно такой прием и использовал в своих ранних фотомонтажах Густав Клуцис. Работая над радиоораторами, он фактически прибегал все к той же механике монтажа — совмещая экран и рупор громкоговорителя, типографику, цветовые акценты, облекая все те же факты действительности в новую форму пространственной конструкции. Его радиоораторы и фотомонтажи схожи именно благодаря идее использования самонапряженных конструкций, которые в одном случае он строит в реальности, прикрепляя к ним необходимые детали, а в другом — подразумевает, внедряет как графический элемент.

Оставшуюся незаконченной рукопись — своего рода автобиографию — он назвал «Право на эксперимент». Среди медиа-гибридов, изобретенных Клуцисом, не только говорящий «Радиооратор. Речь Ленина», но и «Экран-трибуна», «Вращающаяся информационная установка» — вантово-стержневые конструкции для размещения аудио- и наглядной агитации в формате кинохроники (Ил. 2). Все модели изначально задумывались многофункциональными и дешевыми в исполнении и были разработаны в 1922 году для оформления Москвы к V годовщине Октября и IV Конгрессу Коминтерна. Клуцис предлагает несколько типов самонапряженных конструкций, каждую из них дополняя различными носителями — экраном, рупором, вращающимся диском. «Экран-трибуна» предопределила не только использование мультимедиа в экспозиционном дизайне, но и внедрение зрелищно-информативных элементов в повседневную жизнь города.

Многосоставные названия объектов отражают их функциональные особенности. Сами же объекты напоминают театральные производственные

установки, что очевидно имеет связь с программой театрального Октября Всеволода Мейерхольда, декларировавшей кардинально новые задачи театра. В соответствии с ними декорации должны были заменяться «установками», механизмами, призванными участвовать в игре актеров, провоцировать их на активное взаимодействие с элементами конструкции. Подобные установки рассчитывались на круговое обозрение, позволяли выводить постановку за пределы театра — любая площадка могла становиться сценой. Клуцис соединяет все доступные ему медиа — экран для документальной хроники, рупор для трансляции записей голоса, кинетическую графику, предлагая новый класс объектов, позволяющих комплексно подавать информацию. Фактически, создает театр без актера — сам радиооратор становится роботом-персонажем, автором и исполнителем одновременно.

Перейдя к фотомонтажу, Клуцис сохранил приемы пространственной компоновки деталей, в качестве опорной композиционной конструкции стал применять линии, бруски, клинья, создавая своего рода новые интерпретации «радиоораторов», в качестве документальных медиа подключая фотографию. Особенно этот момент заметен в ранних фотомонтажах 1924–1925 годов, а именно в иллюстрациях к книге И. Лина «Дети и Ленин», журнала «Молодая гвардия» № 2–3. В агитационном плакате «Поднимая квалификацию работницы...» композиционный центр приходится на лицо женщины в красной косынке, от которого исходят четыре клина со строками текста. Дополняет ощущение «пропеллера», кинетической установки, круг с расположенными на нем деталями производственного процесса. Фотомонтажи этого времени именно «построены» — как проекты трехмерных конструкций. Без особых дополнений многие из них могут быть реализованы как трехмерные объекты. В этом — одна из черт агитационно-массового искусства, стремившегося к универсальности и наглядности посылки, к выработке лаконичной системы образно-художественных средств, способных органично заполнять любую поверхность, работать в рамках любой формы-носителя информации. Агитационно-массовое искусство оперирует как отдельными элементами (листовками, плакатами, периодикой, лозунгами, кинохроникой), так и их комплексом, увлеченно и эффектно комбинируя их в зависимости от поставленной задачи и характера основной формы и пространства.

Немецкий художник Георг Гросс справедливо назвал Клуциса пропагандистом и популяризатором индустриального развития [Клуцис, 1981, с. 24], поскольку считал, что конструктивизм является естественной рефлексией художника на машинное наступление промышленности. Конструктивизм в его глазах становился образовательной программой, способной познать рядового гражданина с достижениями техники и производства. Радиоораторы Клуциса «выросли» из его конструктивных построений, стали следствием проектно-экспериментальной деятельности — в соответствии с творческой программой многих художников авангарда. Созидательный подтекст был встроен в саму форму их деятельности, в концепцию переустройства действительности, которая стала центральной идеей искусства. Мироустройство, активное внедрение искусства в жизнь реализовывало себя

по-разному — в архитектуре и дизайне, в агитационно-массовом искусстве, ставшем уникальной формой синтеза многих направлений творчества. Говоря современным языком, окружающая действительность в итоге должна была превратиться в гигантскую сайт-специфик инсталляцию с элементами акционизма и перформативных практик, предполагающую совместное со-бытие, со-трудничество всех участников и организаторов в этом едином пространстве, границы которого постоянно расширялись, от избы-читальни и рабочего клуба до площади и города в целом. В перспективе, очевидно, предполагалось выходить на общемировое пространство — практически как в проектах Нам Чжун Пайка, таких как телемост «Доброе утро, мистер Оруэлл», видеоряд, 1 января 1984 года транслировавшийся из Центра Помпиду в Париже, телецентра в Сеуле и студии WNET-TV в Нью-Йорке. Задействована была огромная аудитория, больше тридцати миллионов зрителей, демонстрировался набор перформансов: от Джона Кейджа до рок-группы Oingo Boingo. Практически все участники — коллеги, друзья Нам Чжун Пайка. Традиционно телемост «Доброе утро, мистер Оруэлл» считается аналогом «всемирной паутины» (world wide web). Однако в контексте постреволюционной культуры России может быть отнесен к форме «массового действия», предполагавшей как режиссуру, организацию групп людей, отдельных форм агитации в единое целое (наличие автора-руководителя), так и объединение различных точек пространства, в реальности отстоящих друг от друга на приличном расстоянии, через общий сценарий. Одно из ключевых различий — не-участие зрителей в программе телемоста. Находясь по ту сторону экрана, они становились наблюдателями — в противовес массовому действию, где именно включенность каждого в общий процесс, его одновременная роль и зрителя, и актера стали одной из центральных позиций концепции.

Александр Родченко в контексте разговора о фотомонтаже интересен прежде всего тем, что как художник-производственник представляет тип работы полного цикла — он не только собирал «библиотеку» образов, коллекционируя вырезки из прессы, но и был режиссером, специально снимал и ставил сцены, необходимые ему при создании фотомонтажей. Родченко называл фотографию стенографией⁸, формой записи фактов. Такая формулировка хорошо сочеталась с идеологией Левого фронта искусства — творческой группы художников, кинорежиссеров, критиков, поэтов, сложившейся вокруг Владимира Маяковского и выпускавшей в 1923–1924 годах одноименный журнал «ЛЕФ», а затем «Новый ЛЕФ» (1926–1927). «Литература факта» декларировалась группой как универсальный художественный метод, позволяющий и работать для жизни (внедрять искусство в жизнь), и использовать фактуру самой действительности для создания объектов искусства.

8 Завет «фиксировать свой быт, ценить все настоящее и современное» был дан Александром Родченко студентам (статья «Фото и студенчество» опубликована в журнале «Красное студенчество» за 1928 г., № 6). О фотографии он в этой же заметке высказался просто и откровенно: «фотография — запись фактов и стенография».



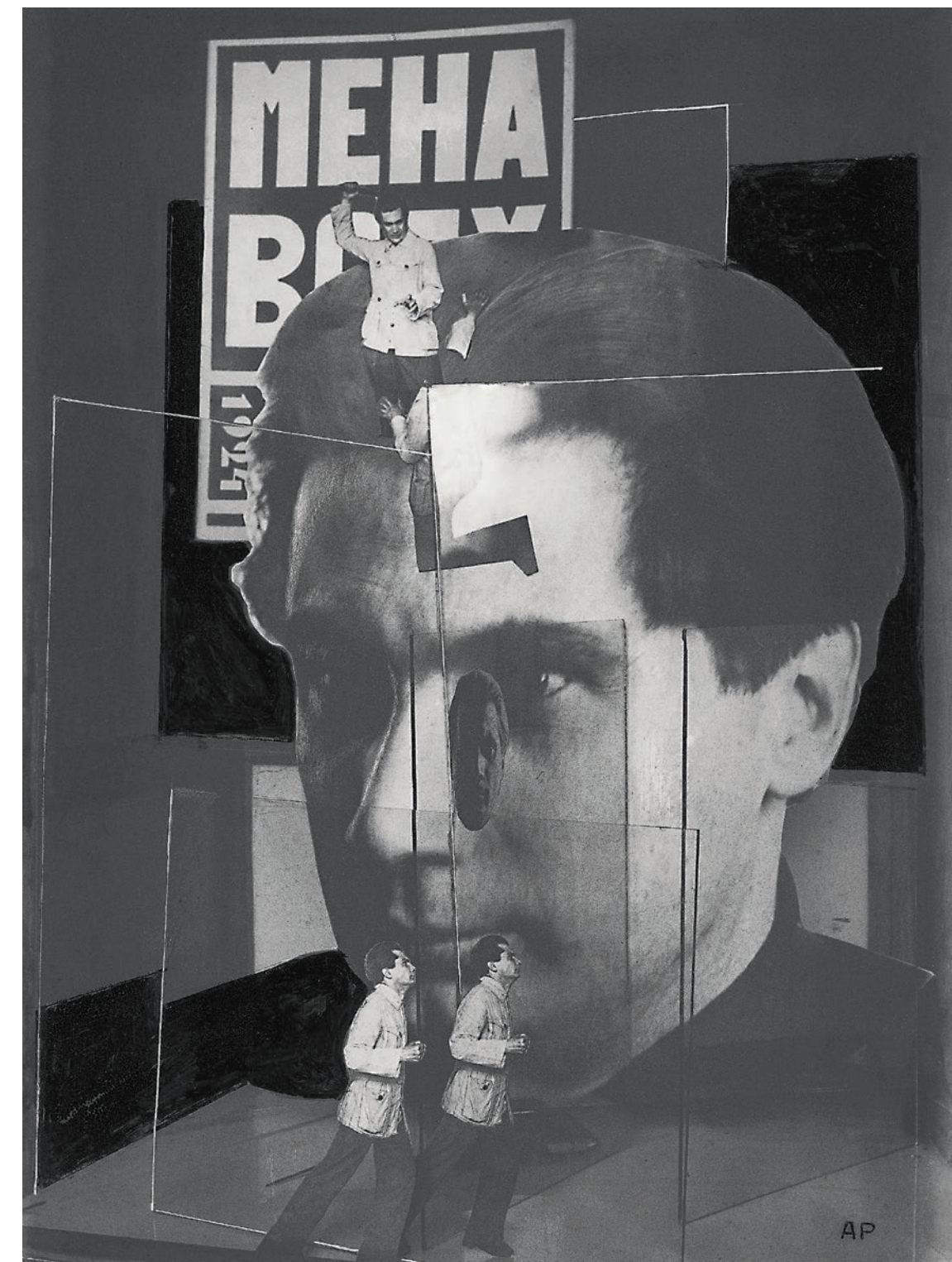
Ил. 3
Александр Родченко. Эскиз обложки выпуска «Гений сыска» детективной серии «Месс Менд». 1924

Первые иллюстрации в технике фотомонтажа именно для книжного проекта были сделаны им в 1923 году — для поэмы Маяковского «Про это», став и для мировой издательской культуры первым прецедентом, фактом использования новаторского приема в оформлении литературного текста. Фотомонтажи экспонировались на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже и были отмечены Яном Чихольдом, в тот момент формировавшим ядро «новой типографики». В каждом из фотомонтажей присутствует фотография Маяковского или Лили Брик, музы поэта, их автор — Абрам Штеренберг. Что характерно для Родченко, собирая композиции, он стремится к острому сопоставлению изображений, активно продвигает себя не только как автора монтажа (конструктора изображения), но и как создателя визуального сценария — по сути, он «экранизирует» ключевые фрагменты поэмы. Если говорить о пространственных нюансах этих композиций, то здесь мы имеем дело скорее с визуальным эффектом сопоставления, чередования планов — крупных «кадров» и панорам, детализированных фрагментов. Их сочетание рождает ритм восприятия, задает порядок «чтения» изображения, формирует глубину композиции.

Первоначально для Родченко фотография была чисто технологическим средством, позволяющим создавать фотомонтажи. Он так и записал в своем дневнике: «фотомонтаж натолкнул на занятия фотографией» [Родченко, 1996, с. 280]. В конце 1923-го (первый снимок в архиве датирован декабрем этого года) ему удалось приобрести широкоформатную студийную камеру 13x18 для пересъемки изображений — нужные фрагменты для фотомонтажей необходимо было уменьшать или увеличивать, чтобы они точно вписывались в композицию. Затем последовала съемка постановочных сцен для обложек серии детективных рассказов «Месс Менд» Мариэтты Шагинян, в которых с восторгом играла вся семья — Родченко, с курительной трубкой, изображает сыщика, его мать, Ольга Евдокимовна, и Степанова — недостающих персонажей «второго плана» — боксера, жертву грабителей (Ил. 3). Обложки к «Месс Менд» интересны тем, что для них Родченко создает графическую схему, типовую конструкцию для размещения элементов фотомонтажа и типографики, напоминающую куб в аксонометрической проекции. Таким образом, композиция фотомонтажа перестает быть плоскостной, а внутренняя поверхность куба становится сценой, начинает работать как пространство с несколькими проекциями на его гранях.

В 1924 году, работая над проектом с участием поэта-конструктивиста Алексея Чичерина, Родченко создает уже настоящие пространственные фотомонтажи — строит композицию в реальном пространстве фотолаборатории, прикрепляя к стеклам разного формата⁹ отдельные фотографии — портреты поэта. Подлинное назначение этой серии, где главным действующим лицом становится Чичерин, — не ясно. В архиве Родченко сохранилась короткая

⁹ Есть предположение, что это стандартные стекла для фотокамер 9x12 и 13x18.



Ил. 4
Александр Родченко. Пространственный фотомонтаж
с портретами А. Чичерина. 1924

ремарка-подпись: «мультипликация монтажа поэту Чичерину». Под мультипликацией тогда понимали специально срежиссированные сцены — создание постановки (своего рода «натюрморта»), имеющей несколько точек обзора, а также последующую фиксацию этих сцен и ракурсов на камеру.

Технически, фотомонтажи для Чичерина представляли собой небольшие (около 30–40 см в высоту) пространственные композиции, собранные из специально отснятых портретов поэта и предметов-символов (кинжал, циркуль, часы). Вырезанные по контуру снимки Родченко разместил на определенном расстоянии друг от друга — в таком случае каждая точка обзора дает новую композицию, ее элементы по-разному перекрывают друг друга. Родченко фотографирует Чичерина в разных позах и ракурсах — крупно лицо в фас, в поворот, фигуру полностью. Фотосюжеты придуманы именно Чичериным — в этом можно быть уверенным, принимая во внимание его авторскую программу литературного творчества.

Чичерин стал для своего времени уникальной фигурой — он записывал свои тексты с использованием фонетической транскрипции, опуская грамматику языка и оставляя только звучание слов, в его понимании — предъявляя таким образом их чистый, обновленный смысл. Андрей Россомехин называет его «пионером сонорной и саунд-поэзии» [Россомехин, 2023, с. 32], при этом добавляя, что его «новаторство — и в фонологическом плане, и в плане визуальном — не абсолютно и даже довольно условно, будучи замешано на открытиях и достижениях его знаменитых или полузабытых современников, Велимира Хлебникова, Василия Каменского, Ивана Игнатъева» [Россомехин, 2023, с. 32]. Чичерину было свойственно соединять сценическую декламацию с поэзией, он считал момент чтения стихотворения частью как облика (имиджа) поэта, так и самого текста. Этот момент отчасти объясняет его желание визуализировать фонетику и использовать себя, свое изображение в «междисциплинарном» творчестве — в его понимании фигура автора как носителя голоса является неотъемлемой частью произведения. Он стремился записывать не просто литературный текст, но его подлинное содержание, рождающееся, очевидно, в момент авторской декламации, где важны голосовые нюансы, тональность, паузы, дыхание. Чичерин сам обладал прекрасным голосом и был профессиональным чтецом — зарабатывал на жизнь публичным чтением стихов (часто — Маяковского).

Не позднее конца 1923 года Чичерин придумал визуальную поэму «Звонки к дворнику» в шести иллюстрациях — их по заданию и коррективам автора нарисовал Борис Земенков. В рисунках присутствует изображение самого автора, сделанное по фотографиям. Часть снимков была подготовлена еще в 1923 году Корнелием Зелинским — поэтом-конструктивистом, участником, наряду с самим Чичериным и Эллием-Карлом Сельвинским, сборника «Мена всех» (издан в 1924-м). Чичерин включает себя в поэму и как автора, и как литературного героя — фактически ведет повествование от первого лица. Поэма была закончена к 1927 году, и к этому моменту в ней появились иллюстрации, включающие перерисовки и с фотографий Родченко, сделанных для пространственного фотомонтажа несколькими годами ранее. Название

сборника «Мена всех» присутствует на многих вариантах фотомонтажа Родченко — оно является точной копией типографической композиции Николая Купреянова, созданной им для обложки сборника (Ил. 4). Именно поэтому долгое время считалось, что Родченко работал над обложкой следующего издания поэтов-конструктивистов, используя узнаваемые элементы «фирменного стиля», заложенного Купреяновым. Но не столь важным остается истинное назначение фотомонтажей, сколько их экспериментальный характер — а именно использование осей пространства как направлений для организации композиции. Родченко крепит фотографии на стеклах — и на снимке осуществляет дополнительную ретушь, прорисовывает белилами грани стекол, тем самым подчеркивая архитектуру композиции. В рамках выставки «Логос: голос конструктивизма» была осуществлена реконструкция пространственного фотомонтажа Родченко, которая позволила зрителям соприкоснуться с творческим методом художника, увидеть нюансы построения композиции, связанные со сменой точки обзора.

В своем творчестве Родченко удивительно последователен — от абстрактных рисунков, сделанных с помощью чертежных инструментов еще в 1916 году, он переходит к созданию художественной программы, ядром которой становится понятие конструкции. Фактически в тот момент речь идет о зарождении методики проектирования вещи, которая с успехом будет реализована на деревообрабатывающем и металлообрабатывающем факультетах ВХУТЕМАСа. Фотография также удачно оказалась вписана в эту авторскую систему — ракурсные фотографии композиционно соответствуют тем самым конструктивным построениям, схемам, ставшим основой полиграфического и промышленного дизайна. Родченко представил эти схемы своим студентам в сентябре 1921 года в рамках курса пропедевтики — во ВХУТЕМАСе он вел дисциплину «графика». Ее стержнем был курс «Графической конструкции на плоскости», учивший оперировать линией как универсальным строительным элементом.

В 1930-е Родченко и Степанова обращаются к дизайну многостраничных изданий, где доминирующим медиа, главной формой передачи информации становится фотография. Эти альбомы и периодика напоминают статичные фильмы на основе фотографии. Основой модульной сетки, организующей структурой в них становятся вновь все те же конструктивные композиционные схемы на основе как линейных построений (в этом случае диагональ задает направление, по которому должны быть организованы элементы), так и соединений базовых геометрических форм (здесь соотношения круга и треугольника становятся системой ячеек, в которых может быть размещена информация). В контексте многостраничного издания — особенно, с включением ряда конструктивных деталей, позволяющих трансформировать последовательно композицию разворота, подобные формальные геометрические схемы становятся ритмической основой фото-фильма или пространственного фотомонтажа. Каждый разворот в одном из наиболее эффектных номеров журнала «СССР на стройке», посвященном парашютному спорту (№ 12 за 1935 год), где авторами макета стали Родченко и Степанова, срежиссирован

как самостоятельный визуальный нарратив, постепенно разворачивающийся перед зрителем, а кроме того, сами страницы в своем четко организованном ритме оказываются связаны между собой. В этом — без сомнения одна из уникальных черт как техники фотомонтажа, предполагающей оперирование образами на плоскости, во времени, в пространстве, так и искусства эпохи авангарда, базирующегося на универсальности приемов и определенном, проектно-созидательном, инженерно-технологическом подходе к творчеству.

Соединившись с архитектурными и дизайнерскими экспериментами русского авангарда, кино и фотография инициировали появление целого класса новаторских «медиа-объектов», от агитпоездов, радиооператоров и динамических фотопанно до печатной продукции. В любом из подобных объектов информация подается одновременно в нескольких формах — как визуальное сообщение, звуковое и динамическое. В зависимости от специфики основного носителя (бумага, экран или трехмерный объект), звук или движение проявляют себя через доступные для него средства — через типографику и конструкцию книги в полиграфии, через фонограмму и кинопроекции в агитационно-массовом искусстве. Центральная идея новых медиа — синтез всех средств передачи информации, создание целостного продукта, где воззвание должно восприниматься параллельно разными органами чувств. Это новая форма речи, в основании которой — кино и фотография, усиленные посредством типографики и звукового сопровождения. Язык монтажа — язык кинематографа — становится, говоря словами Кулешова, универсальным инструментом для «организации внимания зрителя» [Кулешов, Кино-фот, № 3, 1922, с. 11] во всех областях нового искусства.

Алексей Шульгин, художник и педагог Московской школы фотографии и мультимедиа имени А. Родченко, говоря о специфике современных медиа, приходит к выводу об их синкретичности — новые пространства для творчества создаются на стыке сразу нескольких каналов передачи информации (радио, телевидение, интернет, мобильная связь, соцсети и т. д.). Но, так или иначе, многие формы мультимедиа-искусства остаются синтезом традиционных средств (кино, фотографии, музыки, танца, театра, живописи, архитектуры) и цифровых технологий [Шульгин, 2020].

Рассуждая о книге будущего в короткой статье «Наша книга», Лисицкий использует словосочетание «самозвучащие и кинозвучащие формообразования» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>]. Выдвигая подобные предположения, он опирался одновременно на опыт документального кино, где были задействованы трюковые титры (надпись становилась частью пространства кадра, играла как актер), и на методы организации экспозиционного пространства, где использовались динамические витрины. Один из наиболее ярких экспериментов, в котором он задействовал ленты транспортера, позволявшие изображениям плавно перемещаться по вертикали, был реализован спустя год после написания статьи «Наша книга» на Международной выставке печати «Пресса» — она проходила с мая по октябрь 1928 года в Кёльне. Он создал образ ротационной печатной машины и бесконечного потока печатной информации — перед

зрителем двигалось закольцованное «панно» из плакатов и газет. В вечернее время использовалось искусственное освещение — на некоторых установках Лисицкого были предусмотрены электрические надписи и окантовка отдельных элементов. Здесь важно то, что Лисицкий вводит в экспозиционный дизайн методы световой рекламы — он создает качественно новое выставочное пространство, где информация подается в динамической форме, охватывающей сразу несколько сфер воздействия на зрителя. Идея динамического восприятия информации не случайно была реализована на выставке «Пресса» в Кёльне — проектный подход к созданию экспозиции стал отражением задач новой книги и периодики.

Кинетика, трансформация, многофункциональность становятся ключевыми принципами в любой проектной деятельности — и сообщение, становясь материалом для различных экспериментов, ищет конструктивные и технологические формы, отвечающие требованиям времени. Объемно-пространственный и «кинематографический»¹⁰ подход в дизайне книги начинается именно с Лисицкого. Продвигая идею книги как трехмерной конструкции, он работает над созданием прежде всего динамического образа; акцентирует внимание на восприятии текстового и визуального контента во времени. Выработанный Лисицким свободный и лаконичный язык, осмысленный технологически и конструктивно, стал впоследствии основой швейцарской школы графического дизайна, символом модернизма в полиграфии и рекламе. Это оказалось возможным, поскольку Лисицкий предложил не просто стилевое решение, а именно принцип — систему соотношений элементов, динамическое видение пространства отдельного листа и всей книги в целом. И конечно — артикуляцию текста, которая должна «сделать то, что делают для выражения мысли голос и жесты говорящего» [Лисицкий, 2023, с. XXIX].

Лицо новой книги, говоря словами Эль Лисицкого, характеризуют не только «взрывной набор и фотомонтаж» [Лисицкий, 2023, с. XXIX], но и особое отношение к ее конструкции. Она перестает быть лишь полиграфической формой, становится пространственным объектом, инструментом для декламации, рупором. Лисицкий пишет и о том, что «сам печатный лист должен быть преодолен», очевидно, как носитель, ограничивающий рамки изображения — типографики и фотографии. По его мнению, книга должна строиться, т. е. конструироваться наподобие архитектурной формы, иметь возможность взаимодействовать с окружающей средой. Подобное может быть достигнуто с помощью выкидных листов, сфальцованных вкладок и прорезей, демонстрирующих фрагменты следующих страниц.

Представляется важным преодолеть и сложившийся формат кодекса — очевидные и ожидаемые возможности книжного блока, превратить объект полиграфии в вещь-трансформер. Многофункциональность и способность к трансформации воспринимались дизайнерами-новаторами как неотъемле-

¹⁰ Речь идет прежде всего о его книгах «Про 2 квадрата», 1922 г., и «Маяковский. Для голоса», 1923 г.

мое качество проектирования любой вещи: от мебели и предметов интерьера до книги. В 1923 году Лисицкий пишет небольшой манифест «Топография типографики» и публикует его в журнале «Мерц» (№ 4), который издавал в Ганновере художник и дизайнер-экспериментатор Курт Швиттерс. В краткой форме лозунга, с учетом экстравагантно-ассоциативной языковой культуры русского и европейского авангарда, стремившейся вводить для описания нового искусства термины науки и техники, Лисицкий формулирует ключевые задачи новой книги. Он называет книгу «книжным организмом» [Лисицкий, 2023, с. XXX], тем самым подчеркивая синтетический, многосоставный, многоуровневый характер будущих форм сохранения и передачи информации. Любопытно и само название текста, включающее слово «топографика», отсылающее к ландшафту местности и взаимному расположению отдельных точек ее рельефа. Название может быть прочитано как образ глобального информационного поля, складывающегося на основе единых для всех форм коммуникации приемов типографики, которые он кратко описывает словами «оптика вместо фонетики» [Лисицкий, 2023, с. XXX]. Спустя три года Лисицкий более точно определит их как «взрывной набор, фотомонтаж, типомонтаж» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>].

В этом тексте восемь позиций, наиболее интересны шестая: «Непрерывная последовательность страниц — биоскопическая книга» [Лисицкий, 2023, с. XXX], и последняя, восьмая: «Напечатанный лист побеждает пространство и время. Напечатанный лист и бесконечность книги сами должны быть преодолены. Электробиблиотека» [Лисицкий, 2023, с. XXX]. Слово «биоскопический» в лексиконе Лисицкого впервые появляется именно в этом тексте и употребляется им в значении «кино», «визуального аттракциона», «интерактивного пространства». Он заимствовал его из голландского языка, где оно обладает целым рядом смыслов — новое время, новый подход, непрекращающаяся череда образов (кадров, страниц). Венчает короткий текст Лисицкого слово «электробиблиотека», еще более футуристическое — его часто сопоставляют с сетью Интернет, называя аналогом World Wide Web. Приставка «электро» в начале XX века употреблялась художниками как образ новаторского, высокотехнологичного объекта искусства или дизайна и означала использование современных средств коммуникации, быструю и точную передачу сообщения. Лисицкий же говорит не только о непрерывной структуре и целостном информационном пространстве каждой отдельной книги, но и мечтает о соединении их всех в некую глобальную «текстовую» среду, где «бесконечность» могла бы выйти на новый уровень, сопоставимый с идеями Хорхе Луиса Борхеса о Вселенной, которую «некоторые называют библиотекой» [Хорхе Луис Борхес. https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42].

Как уже отмечалось ранее, понятие монтажа для культуры 1920-х — одно из центральных, и связано оно с идеей комбинаторики образов, фактов действительности, с сознательным манипулированием их содержанием для построения визуального сообщения нового порядка. При этом можно

говорить не только о монтаже изображений и отдельных каналов информации внутри каждого объекта, но и о построении некоей общей среды, все элементы которой (все формы сообщения) в итоге становятся подобны друг другу, превращаясь в своеобразные «гиперссылки». И связующим звеном здесь становится новая оптика XX века — фотография и документальный кинематограф.

Библиография

- Адес, Д. (2023).** *Фотомонтаж*. М.: Ад-Маргинем Пресс.
- Аноним (1922).** *Печатный материал для критики, смонтированный конструктивистом Родченко* // Журнал «Кино-фот». № 1. С. 13.
- Борхес, Х. Л. (1941).** *Вавилонская библиотека*. URL: https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42 (дата обращения: 1.10.2023).
- Вильчес-Ногерол, А. В. (2016).** *Мультимедиа в эксподизайне: учебное пособие*. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова.
- Клуцис, Г. (1932).** *Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды*. За большевистский плакат: Задачи изобразительного искусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ. М.; Л.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ. С. 83–91.
- Кулешов, Л. (1922).** *Американщина* // Журнал «Кино-фот». № 1. С. 14.
- Кулешов, Л. (1922).** *Монтаж* // Журнал «Кино-фот». № 3. С. 11–12.
- Лаврентьев, А. (2006).** *Александр Родченко. Фотография — искусство*. М.: Издательская программа Интерроса.
- Лисицкий, Эль (1926–1927).** *Наша книга*. URL: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (дата обращения: 1.09.2023).
- Лисицкий, Э. (2023a).** *Типографские факты. 1924*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 28–29.
- Лисицкий, Э. (2023b).** *Топография типографики. 1925*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 30.
- Огинская, Л. (1981).** *Густав Клуцис*. М.: Советский художник.
- Родченко, А. (1996).** *Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки*. М.: Грантъ.
- Россомахин, А. (2023).** *Конструктивист Чичерин во весь логос. Маргинальнейший из маргиналов — поэт, филолог, визуал, кан-фун*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 28–39.
- Фоменко, А. (2009).** *Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб.: ГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна».
- Шульгин, А. (2020).** *Встреча с абитуриентами в рамках практикума «Интерактивные, коммуникационные и смешанные медиа»*. Видеозапись. URL: https://mdfschool.ru/main/workshops/praktikum_interactive_media_2020_21 (дата обращения: 16.10.2023).

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Страница журнала «Кино-фот». № 1, 1922. Материал проиллюстрирован коллажами Александра Родченко. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 2.** Густав Клуцис. Радиоораторы № 3 и № 4. Проекты агитационных установок. 1922. Источник изображения — Огинская, Л. (1981). *Густав Клуцис*. М.: Советский художник
- Ил. 3.** Александр Родченко. Эскиз обложки выпуска «Гений сыска» детективной серии «Месс Менд». 1924. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой
- Ил. 4.** Александр Родченко. Пространственный фотомонтаж с портретами А. Чичерина. 1924. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

References

- Ades, Dawn (2023).** *Photomontage*. Moscow: Ad-Marginem Press. [In Russ.]
- Anonymous (1922).** *Printed material for criticism, mounted by constructivist Rodchenko* // Kino-Fot magazine. № 1. P. 13. [In Russ.]
- Borges, Jorge Luis (1941).** *The Library of Babel*. URL: https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42 (access date: 01.10.2023) [In Russ.]
- Klutsis, Gustav (1932).** *Photomontage as a means of agitation and propaganda* // For the Bolshevik poster: Tasks of fine art in connection with the decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks on poster literature: Discussion and speeches at the Institute of Literature, Art and Language. Moscow; Leningrad: OGIZ–IZOGIZ. Pp. 83–91. [In Russ.]
- Kuleshov, Lev (1922).** *Americanism* // Kino-Fot magazine. № 1. P. 14. [In Russ.]
- Kuleshov, Lev (1922).** *Montage* // Kino-Fot magazine. № 3. Pp. 11–12. [In Russ.]
- Lavrentiev, A. (2006).** *Alexander Rodchenko. Photography is an art*. Moscow: Interros publishing program. [In Russ.]
- Lissitzky, El (1926–1927).** *Our book*. URL: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (access date: 01.09.2023) [In Russ.]
- Lissitzky, El (2023a).** *Typographic facts. 1924* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space. Pp. 28–29. [In Russ.]
- Lissitzky, El (2023b).** *Topography of Typography. 1925* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space. P. 30. [In Russ.]
- Oginskaya, Larisa (1981).** *Gustav Klutsis*. Moscow: Soviet artist. [In Russ.]
- Rodchenko, Alexandr (1996).** *Experiments for the future. Diaries, articles, letters, notes*. Moscow: Grant. [In Russ.]
- Rossomakhin, Andrei (2023).** *Constructivist Chicherin in full logos. The most marginalized of the marginalized — poet, philologist, visual artist, kan-fun* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space, 2023. Pp. 28–39. [In Russ.]
- Fomenko, Andrei (2009).** *The poetics of the Soviet photo avant-garde and the concept of industrial-utilitarian art*. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Art History. Saint Petersburg: State Educational Institution of Higher Professional Education “St. Petersburg State University of Technology and Design” [In Russ.]
- Shulgin, Alexey (2020).** *Alexey Shulgin’s Master Class — Workshop “Interactive, Communication and Mixed Media”*. Video recording. URL: https://mdfschool.ru/main/workshops/praktikum_interactive_media_2020_21 (access date: 10.16.2023) [In Russ.]

Illustrations

- Ill. 1.** Page of the Kino-phot magazine. No. 1, 1922. The material is illustrated with collages by Alexander Rodchenko. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive
- Ill. 2.** Gustav Klutsis. Radio speakers No. 3 and No. 4. Projects of propaganda installations. 1922. Image source: Oginskaya, L. (1981). *Gustav Klutsis*. M., Soviet artist
- Ill. 3.** Alexander Rodchenko. Sketch for the cover of the “Detective Genius” issue of the detective series “Mess Mend”. 1924. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive
- Ill. 4.** Alexander Rodchenko. Spatial photomontage with portraits of A. Chicherin. 1924. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive