

РЕЦЕНЗИЯ НА СЕРИЮ ФОТОКНИГ СОВЕТСКИХ АВТОРОВ (ИЗДАТЕЛЬСТВО ФОНДА STILL ART, 2020-2023)

КСЕНИЯ КУЗНЕЦОВА

Европейский университет в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: kkuznetcova@eu.spb.ru

Эта статья-рецензия представляет собой критический обзор серии книг, выпущенной издательством московского фонда *Still Art* в сотрудничестве с «Галереей Люмьер», каждый том которой посвящен творчеству одного знакового фотографа советской эпохи. В серии на момент написания рецензии вышли книги, посвященные творчеству Наума Грановского (2020), Владимира Лагранжа (2021), Александра Родченко (2021), Андрея Князева (2022) и Владимира Степанова (2023). По мнению автора рецензии, составителям серии – куратору проекта Н. Григорьевой-Литвинской, Е. Карисаловой, А. Анисимовой и другим – удалось органично представить в рамках единой визуальной и смысловой концепции творчество совершенно непохожих друг на друга авторов, работавших в различных жанрах и в разные исторические периоды на протяжении всей истории СССР. В итоге читатель серии имеет возможность ознакомиться с историей советской и постсоветской повседневности с 1920-х по 1990-е гг. на примере фотографий, сочетающих в себе типичное, отвечающее идеям и визуальным правилам своей эпохи, и индивидуальное, формирующее уникальность художественного взгляда конкретного автора. В то же время заявленная составителями задача серии – создание «базового визуального учебника» советской истории и истории советской фотографии –

на взгляд автора рецензии, несколько отступает на задний план в сравнении с тем, какая оптика предлагается читателю и на что прежде всего обращают внимание сопроводительные тексты к снимкам и вступительные статьи, то есть история памяти и постпамяти.

Ключевые слова: советская фотография, советская визуальность, история фотографии, Александр Родченко, Наум Грановский, Владимир Лагранж, Андрей Князев, Владимир Степанов.

REVIEW OF A SERIES OF PHOTO BOOKS BY THE SOVIET AUTHORS (STILL ART FOUNDATION, 2020-2023)

Ksenia Kuznetcova

European University in Saint Petersburg

Saint Petersburg, Russia

E-mail: kkuznetcova@eu.spb.ru

This article is a critical review of a series of books published by the Moscow-based Still Art Foundation in cooperation with the Lumiere Gallery. Each volume of the series is dedicated to the work of one iconic photographer of the Soviet era. At the time of writing this review, the series includes books dedicated to the work of Naum Granovsky (2020), Vladimir Lagrange (2021), Alexander Rodchenko (2021), Andrey Knyazev (2022), and Vladimir Stepanov (2023). In the opinion of the author of the review, the compilers of the series (project curator N. Grigorieva-Litvinskaya, E. Karisalova, A. Anisimova and others) have managed to present in a consistent way the photography of completely different authors worked in different genres and historical periods of the USSR within a single visual and semantic concept. As a result, the reader of the series gets an opportunity to learn the history of Soviet and post-Soviet everyday life from the 1920s to the 1990s through the photographs combining the typical, associated with the ideas and visual rules of its era, and the individual, forming the uniqueness of a particular author's artistic vision. At the same time, as the author of the review concludes, the aim of the series stated by its compilers (to create a "basic visual textbook" of Soviet history and the history of Soviet photography) recedes into the background in comparison with the optics offered to the reader and what the texts accompanying the photographs and introductory articles primarily draw attention to, that is the history of memory and postmemory.

Keywords: Soviet photography, Soviet visuality, history of photography, Alexander Rodchenko, Naum Granovsky, Vladimir Lagrange, Andrey Knyazev, Vladimir Stepanov.

С недавних пор многие из нас испытали необходимость как-то приспособиться к неудержимому потоку истории; это в свою очередь заставило некоторых (я в их числе) с удвоенным вниманием обратиться к прошлому. Кажется, что именно из этой успокаивающе завершенной реальности возможно извлечь не какие-либо параллели, конечно (они-то как раз являются явлением скорее риторическим), но ту волшебную логику, превращающую нагромождение событий в стройную фабулу, словно в рассказах о Шерлоке Холмсе.

Однако я не нахожу нужной мне логики в учебниках истории – книгах, в которых на тесных континентах толпятся одни лишь главные герои. Вероятно, то, что я ищу, – возможность вернуть хотя бы на время ощущение целостности происходящего, – спрятано вовсе не в судьбоносных событиях и их причинах, но в повседневности, составляющей живую ткань истории (такую же, как любая живая ткань, недолговечную). Меня интересует, каким именно образом люди проживают отмеренное им время, довольствуясь той историей, что выпала на их век. И как могла бы выглядеть «правильная» пропорция истории и повседневности – исчерпывающее определение жизни, которая была бы одновременно и реальной, и осмысленной?

Серия книг, выпущенных издательством фонда *Still Art* в сотрудничестве с «Галереей Люмьер», помогает сократить дистанцию не только с нашими историческими предшественниками, но и с современниками: кого-то из читателей (или скорее зрителей?) увиденное наверняка натолкнет на воспоминания. Кто-то же, возможно, различит на большинстве фотографий образы в различной степени отдаленного, но в равной степени недостижимого прошлого, к которому уже почти неизбежно окажутся привязаны какие-то абстрактные понятия: авангард, «большой стиль», шестидесятники... Эти снимки позволяют воспринимать историю за рамками научных определений и культурных ассоциаций, однако больше чем просто созерцательно: в серии предлагается особая форма познания и концептуализации прошлого – через своего рода лирическое погружение в мир каждого из авторов, в столь разной манере запечатлевших ход истории. Как отмечает Е. Лаврентьева, автор вступительной статьи к тому, посвященному Родченко:

«Фотография фиксирует время – и не только время историческое, но и время буквальное, маленький промежуток между делениями на циферблате часов. Что может произойти за это мгновение?» (Lavrentyeva, 2021, p. 15).

Каждый том серии составляют работы одного автора, расположенные где-то хронологически, где-то по жанрам. Однако при всем разнообразии эти снимки объединяет, как кажется, намеренное исключение из них всякой идеологической подоплеки, неизменно преследующей и сужающей наш взгляд на все советское (и тем больше он порой оказывается сужен, чем обширнее и «убедительнее» наши знания об эпохе). Так, Е. Лихачева во вступительной статье к первому тому, посвященному работам Наума Грановского, прямо предлагает «рассмотреть [запечатленную Грановским Москву] с позиции горожанина, оценить без учёта идеологической составляющей» (Likhacheva, 2020, p. 10). В случае с Грановским сама протяженность хронологических рамок публикуемого материала превращает идеологию в хоть и оставляющую видимые следы (в первую очередь это, конечно, касается архитектуры), но все-таки преходящую характеристику чего-то большего. При взгляде на эти снимки возникает ощущение, что суть истории заключается, может быть, в том, как разительно меняется, но остается по-прежнему узнаваемым лицо старого города, который заодно – из-за открывающей роли Грановского в серии – распаивается перед зрителем как сцена, которую следующие авторы начнут заполнять персонажами – по мере того, как нам все ближе и понятнее будет становиться человеческое измерение времени, застывшего в стекле объектива.

Стоит оговориться, что идеология все-таки присутствует в работах некоторых авторов, представленных в серии, – но, пожалуй, прежде всего как часть привычного визуального фона советской жизни (творчество Александра Родченко в этом случае, конечно, заслуживает отдельного рассмотрения). Таковы, например, в сюжетах Владимира Лагранжа образы Ленина: вот он бдительно выглядывает из-за детских бутылочек с молоком, в соответствии с ироническим названием снимка: «Всегда с народом» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, p. 71). А вот пугает своими размерами и экспрессией детей,

затерявшихся на фоне колоссального мурала: «Пойдем отсюда, мне страшно» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, pp. 90-91). В этом случае Ленин в виде несметного числа своих портретов представлен всего лишь как один из атрибутов повседневности – не столько вездесущий, сколько повсеместный; уже не вождь, но скорее какой-то домовой.

Однако задача серии, безусловно, определена сложнее, нежели простое коллекционирование различных «повседневностей». По словам Е. Карисаловой, учредителя фонда *Still Art*, его издательская программа формулирует свою цель как создание «базового визуального учебника» (Grigorieva-Litvinskaya, 2023, p. 3): серия складывается как визуальная история субъективного зрения в СССР. Выбор подобной концепции позволяет составителям быть крайне свободными в подборе как авторов, так и конкретного материала: субъективность взгляда ведь может быть прослежена в фотографии вне зависимости от ее эстетической принадлежности. В результате жанровая палитра серии оказывается чрезвычайно разнообразной: это и урбанистические пейзажи, и фоторепортаж, и уличная фотография, и портреты, и даже «модные» иллюстрации со страниц советского глянца.

Снимки многих авторов пересекаются – как тематически, так и хронологически, – что делает их вполне сопоставимыми и в других аспектах. Любопытно будет, к примеру, сравнить два шестидесятнических взгляда на жизнь оттепельной Москвы: Владимира Лагранжа и Андрея Князева; или проследить, насколько разнятся представления о городской среде у Владимира Степанова и Наума Грановского (к примеру, если первого можно назвать мастером московских двориков, то второго, конечно, больше интересуют фасады).

Каждый том предваряют не только обзорные статьи, посвященные биографии и некоторым наблюдениям о поэтике представленных фотографов, но и краткие вступительные слова – лирические зарисовки, в которых составители серии делятся воспоминаниями о личном, глубоко переживаемом опыте взаимодействия с публикуемыми фотографиями. Эти зарисовки ненавязчиво предлагают и читателю при взаимодействии со снимками сосредоточиться прежде всего

на индивидуальных, связанных с собственной или семейной историей переживаниях. «Не жила ни дня в тот период истории Москвы, – пишет Н. Григорьева-Литвинская о послевоенных закоулках в объективе Владимира Степанова, – но очень много слышала о нем от родных и близких. Они были теми героями, за которыми ещё совсем юный начинающий фотограф пристально наблюдал...» (Grigorieva-Litvinskaya, 2023, p. 5). Это замечание словно отсылает читателя к ситуации просмотра семейного фотоальбома, в котором каждый снимок или деталь на нем могут спровоцировать поток воспоминаний или рассказывание историй – как давно выученных наизусть всеми членами семьи, так и никогда прежде не слышанных.

Интригующей представляется попытка вписать в столь подчеркнуто лирическую и почти камерную серию подборку фотографий Александра Родченко. Если фамилии Грановского и Лагранжа знакомы в первую очередь исследователям и любителям фотографии, имя Александра Родченко – один из международных брендов советского искусства. Еще более узнаваемы созданные им иконические образы, считающиеся визитной карточкой авангарда. Безусловно, помочь читателю пробиться к субъективному измерению художника, которого уже давно привычно и принято соотносить скорее с пространством легендарного, – это сложная задача.

Необычность идеи, в соответствии с которой отобраны и представлены снимки в этом томе, заключается в том, что составители серии предлагают рассмотреть оптику Родченко как пример предельно личного фотографического взгляда, претендующего, однако, на то, чтобы лечь в основу новой универсальности. Для составителей серии важно, что Родченко не просто был автором произведений искусства, ставших символами своей эпохи, но прежде всего – предлагал радикально новый взгляд на повседневность: организованную, просчитанную и рационализированную, собранную в строгую и одновременно естественную композицию, как бы сгущающую в визуальной формуле свойства изображаемого предмета. Знаменитые ракурсы Родченко – не просто прием, позволяющий добиться эффектного снимка, но «демонстрация новой конструктивной, организованной действительности»

(Lavrentyeva, 2021, p. 8). Принятие этого взгляда, как предполагается, позволит и зрителю «увидеть быт с другого ракурса, обрести новый взгляд на действительность, сложить из деталей собственную картину мира» (Grigorieva-Litvinskaya, 2021, p. 4).

Составителям тома пришлось провести вдумчивую и кропотливую работу по отбору и систематизации крайне разнообразного – как по творческим задачам, так и по способам их решения – фотографического наследия художника. Среди остальных книг в серии том, посвященный Родченко, выделяется довольно внушительным справочным аппаратом (причем помещенным не отдельно от фотографий, как нечто факультативное, а рядом с ними, на тех же страницах) авторства Е. Карисаловой, Н. Григорьевой-Литвинской, Е. Лаврентьевой и А. Лаврентьева. Почти к каждому знаковому снимку (например, к «Портрету матери», с которого начинается книга) прилагаются обстоятельства его создания, технические характеристики, значимые подробности из жизни людей, задействованных в съемке, и даже случаи известного появления фотографии в стихах и воспоминаниях. Это превращает книгу в настоящую мини-энциклопедию культурной жизни 1920-1930-х гг.; но прежде всего – помогает читателю иначе взглянуть на ставшие слишком привычными образы, размывая их иконичность. Мы начинаем видеть за ними не крайнее выражение эстетики, но сложно устроенную работу по конструированию и осмыслению обыденной жизни – вещей, пейзажей, знакомых и близких фотографу людей. Присутствие справки напоминает одновременно и о том, что фотографический стиль Родченко является проводником идей, в известной степени определяющих как культурный, так и повседневный облик своего времени. В 1920-е годы отношения искусства и быта определялись во многом прагматически: не только культуру, но весь уклад нового советского государства надлежало отстроить практически с нуля – и искусство предлагало одновременно образцы этого уклада и новаторские средства для его распространения. Идеалом Родченко также было «искусство, которое отныне должно быть слито с жизнью,

должно стать самой жизнью, её бытом... структурой и характером бытия» (Lavrentyeva, 2021, p. 6).

Появление достаточно серьезного исследовательского измерения в одном из томов может внести некоторую неопределенность в ожидания или впечатления читателя от остальных книг в серии. В моем случае возникает чувство легкого сожаления, что каждый из представленных авторов не получил настолько же пристального и детального рассмотрения. Предполагаемая в качестве основного метода погружения лирическая созерцательность определенно может теперь показаться недостаточной; наверняка она прекрасно подходит для того, чтобы почувствовать или даже полюбить фотографию, позволить ей себя захватить (с этим, без сомнений, справится любой из томов), – однако понять ее таким образом все же гораздо сложнее. Подобный способ взаимодействия с фотографией может обернуться интересным путешествием в собственные чувства и даже стать основой важного эстетического опыта, но вряд ли – книжной серии, предлагаемой в качестве «визуального учебника». Повторяющийся же мотив ностальгии во вступительных текстах вообще намекает на то, что даже более важной проблемой, нежели конструирование некоего рассказа о советской фотографии ее же собственными средствами, для составителей (и вслед за ними для читателей) оказывается скорее размышление над работой памяти и «постпамяти» – той фрагментированной, почти воображаемой версии прошлого, которую последующие поколения перенимают от своих родителей, то есть непосредственных участников событий, как часть собственной, лично переживаемой истории.

Тем не менее свобода интерпретаций, предоставленная читателю серии, подталкивает его к поиску всевозможных ассоциаций, в другой ситуации выглядевших бы слишком вольными. Однако именно прихотливость этих ассоциаций позволяет все-таки восстановить некоторые связи внутри мира, рассыпанного по страницам нескольких непохожих томов и определяемого тем не менее одним словом – «советский». Например, определение «искусства, ставшего самой жизнью», кажется неожиданно подходящим как к работам Родченко, так и к снимкам Андрея Князева – не просто фотографа иного вре-

мени, но и отчасти современника составителей, лично хорошо им знакомого. Как и в случае с Родченко, мы вряд ли можем говорить о какой-либо непосредственности изображаемого Князевым мира – кажущуюся определяющим качеством таких авторов серии, как Степанов с его засвеченными полупрозрачными композициями, по которым скользят призрачные фигуры, и Лагранж с его особенно запоминающимися портретами детей – задумчивых и гримасничающих, пойманных врасплох, всецело сосредоточенных на подробностях своей детской жизни и часто остающихся незаметными для взрослых. Князев, будучи летописцем жизни советских кинозвезд (портреты его авторства украшали обложки журнала «Советский экран»), и будничную, анонимную жизнь снимал кинематографично: безупречный мир, заключенный в безупречную форму. Однако камерная интонация, свойственная его фотографиям – изображены ли на них закулисы советского кинематографа или же обычные уличные сценки, из которых составлена отдельная глава книги, – их минимализм и неизменная фирменная ирония прекрасно вписывают этот том в серию, претендующую на рассказ о советской визуальности через призму глубоко личного, неповторимого взгляда.

В томе, посвященном Андрею Князеву, представлены его снимки вплоть до 1990-х годов. Для людей моего возраста это означает возможность вдруг увидеть в объективе истории собственное время – в общем-то, давно забытое, но все-таки пережитое непосредственно, не только мысленно или зрительно, но и в текстурах и запахах, в чувствах и голосах. В этот момент – для каждого читателя серии он будет своим, но для меня именно в этот, – длинная история XX века сливается с моим личным прошлым, порождая чувство непрерывности исторического времени и некой почти семейной общности его обитателей. Н. Григорьева-Литвинская в первом же томе серии исчерпывающе описывает это ощущение: «Ностальгируя по нашему общему прошлому, мы чувствуем неразрывную связь с настоящим» (Anisimova & Ponomareva, 2020, p. 5). Возможно, это вполне легитимный способ восстановления утраченной целостности и преодоления разрывов как между отдельными людьми, так и между поколениями.

REFERENCES

- Anisimova, A., & Ponomareva, N. (Eds.). (2020). *Naum Granovsky: 1920-1980s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2022). *Andrey Knyazev: 1960-1990s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2021). *Vladimir Lagrange: 1960-1990s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Grigorieva-Litvinskaya, N. (Ed.). (2023). *Vladimir Stepanov: 1950-1960s*. Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Lavrentyeva, E. (2021). The Time of Alexander Rodchenko. In N. Grigorieva-Litvinskaya (Ed.), *Alexander Rodchenko: 1920-1930s* (pp. 6-16). Still Art Foundation. (In Russian and English)
- Likhacheva, E. (2020). Naum Granovsky. In A. Anisimova & N. Ponomareva (Eds.), *Naum Granovsky: 1920-1980s* (pp. 6-12). Still Art Foundation. (In Russian and English)